This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

TNR. 34904

A/A ~~126~~ A. 6

ACADÉMIE NATIONALE

DE MUSIQUE

THÉATRES LYRIQUES DE PARIS

ACADÉMIE NATIONALE
DE MUSIQUE
1671-1877

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL — DESCRIPTION DU MONUMENT

PAR

EZVAR DU FAYL

200 Notices sur les Artistes de l'Opéra
Plans du Monument et de la Salle

PARIS
TRESSE, EDITEUR
GALERIE DU THÉATRE-FRANÇAIS
PALAIS-ROYAL

MDCCCLXXVIII
Tous droits réservés.

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
- 8 OCT 1964
OF OXFORD
LIBRARY

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

SALLES OCCUPÉES DEPUIS L'ORIGINE

Salle du *Jeu-de-Paume de la Bouteille*, rue des Fossés-de-Nesles ou Mazarine (Mars 1671).

Salle du *Jeu-de-Paume du Bel-Air*, rue de Vaugirard, près du Luxembourg (15 nov. 1672).

Salle du *Palais-Royal*, sur l'emplacement de la rue de Valois; du côté de la rue St-Honoré (17 juin 1673); incendiée le 6 avril 1763.

Salle des *Tuileries*, entre les pavillons de l'Horloge et de Marsan (24 janv. 1764).

Salle du *Palais-Royal*, reconstruite sur l'emplacement de la première jusqu'à la rue des Bons-Enfants (26 janv. 1770); incendiée de nouveau le 8 juin 1781.

Salle des *Menus-Plaisirs*, rue Bergère (14 août 1781).

Salle de la *Porte-Saint-Martin*, bâtie en 86 jours, près de la porte de ce nom (27 oct. 1781).

Salle *Montansier* ou *Louvois*, rue Richelieu (7 août 1794), sous les titres de *Théâtre national* et de *Théâtre de la République et des Arts* (1).

Salle Favart (provisoirement) du 19 août 1820 au 10 mai 1821.

Salle de la rue Le Peletier (16 août 1821), incendiée le 29 octobre 1873).

Salle Ventadour (19 janv. 1874).

Nouvelle salle, place de l'Opéra, inaugurée le 5 janvier 1875.

---

(1) C'est dans cette salle que les spectateurs du parterre furent, pour la première fois, assis.

DIRECTEURS

DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

L'abbé Perrin, premier titulaire par lettres patentes du 28 juin 1669 (1669-1672).
Lulli (1672-1687).
Francine (1687-1704).
Guyenet (1704-1712).
Francine (1712-1728).
Destouches (1728-1730).
Gruer (1) (1730-1731).
Lecomte (1731-1733).

---

(1) La cause de sa révocation doit être mentionnée, comme pouvant donner une idée des mœurs de l'époque. — Gruer était fort riche, dit Castil-Blaze, et donnait d'excellents dîners... Un jour, le 15 juin 1731, à 2 heures de l'après-midi, au moment où la bande joyeuse des seigneurs qu'il avait à sa table entonnait à grand chœur un hymne à Bacchus, au bruit des verres et de l'explosion des bouteilles de champagne, il invita, dans une harangue éloquente, les dames qui assistaient au repas à faire la plus singulière des exhibitions... Mlles Pélissier, Petitpas, Camargo et autres pensionnaires, cédant à cette invitation, se montrèrent dans des costumes plus légers que celui des nymphes de l'Opéra, et la fête se termina par une ronde échevelée, où les exécutants avaient d'autant plus de liberté qu'ils ne craignaient en aucune façon de chiffonner leurs costumes. (C. B.)

De Thuret (1733-1744).
Berger (1744-1748).
Tréfontaine (1748-1749).
Ville de Paris (1749 1757) avec les trois gestions successives : 1° de Rebel et Francœur ; 2° de Roger ; 3° de Bontemps et Levasseur.
Rebel et Francœur (1757-1767).
Berton et Trial (1767-1769).
Ville de Paris, avec Berton et Trial pour gérants (1769-1776).
Commissaires royaux (1776-1778), Papillon de La Ferté, Mareschal des Entelles, de La Touche, Bourboulon, Hébert et Buffaut.
De Vismes du Valgay (subventionné par la ville) (1778-1780).
Berton et Dauvergne (1780-1790).
Ville de Paris (1790-1792).
Francœur et Cellerier (1792-1793).
Comité d'administration sous la commune de Paris (1793 1796).
Commission d'administration choisie par le Directoire (1797-1799), La Chabeaussière, Mazade, Caillot et Parny, avec Francœur, Denesles et Baux pour administrateurs provisoires.
De Vismes, directeur, et Bonnet de Treiches, administrateur (1799-1800).
Cellerier (15 déc. 1801-16 nov. 1802).
Préfet du palais, M. de Luçay avec Morel-Lemoyne pour directeur (1802-nov. 1807).

Picard (1807-1816), sous la surintendance des théâtres (Empire et Restauration).

Papillon de La Ferté (1816-1819) avec Choron et Persuis.

Viotti (1819-1821).

Habeneek (1821-1824).

Duplantys (1824-1826)

Lubbert (1826-1831).

Dr Véron (2 mars 1831-15 août 1835).

Duponchel (15 août 1835) avec Edouard Monnais (5 nov. 1839), puis L. Pillet (juin 1841), et Nestor Roqueplan (juil. 1841), pour associés.

Léon Pillet (1841-1847).

Duponchel et Roqueplan (1847-1848).

Nestor Roqueplan (1849-1854).

Liste civile (1854 à 1866), avec MM. Crosnier (11 nov. 1854-juil. 1856), Alphonse Royer juil. 1856-déc. 1862), Emile Perrin (20 déc. 1862-avril 1866), pour directeurs.

M. Emile Perrin (4 avril 1866-6 sept. 1870).

Intérim. Siége et Commune (1870-1871).

M. Halanzier (8 juil. 1871)

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL

DE L'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

LISTE alphabétique des Opéras et Ballets qui y ont été représentés depuis son origine :

Abel, 3 a., d'Hoffman et Kreutzer (23 mars 1810).

Abencérages (les), op. 3 a., par. de Jouy, mus. de Chérubini (6 avril 1813).

Acanthe et Céphise ou la *Sympathie*, pastor. héroïque, 3 a., paroles de Marmontel, mus. de Rameau (18 nov. 1751).

Achille et Déidamie, trag. lyr., 5 act. et prol., par. Danchet, mus. de Campra (24 fév. 1725).

Achille et Polyxène, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Campistron, mus. de Lulli et Colasse (7 nov. 1687).

Acis et Galatée, past. hér., 3 a. et prol., par. de Campistron, mus. de Lulli (6 sept. 1686).

Acis et Galatée, 1 acte, de Duport, mus. de Darondeau et Gianella (10 mai 1805).

Adèle de Ponthieu, trag. lyr., 3 a., par. de St-Marc, mus. de Laborde et Berton (1er décembre 1772). Remise en mus. par Piccinni (27 oct. 1781).

Adrien, opéra 3 a., par. d'Hoffmann, mus. de Méhul (4 juin 1799).

Africaine (*l'*), op. 5 act., par. de Scribe, mus. de G. Meyerbeer (28 av. 1865).

Ages (*les*), opér. ballet, 3 entrées et prol., par. de Fuzelier, musique de Campra (9 oct. 1718).

Ajax, trag. lyr., 5 act. avec prol. par. de Menesson, mus. de Bertin (30 av. 1716).

Aladin ou *la Lampe merveilleuse*, opéra 5 act., par. d'Etienne, mus. de Nicolo Isouard et Benincori (6 fév. 1822).

Alain et Rosette ou *la Bergère ingénue*, interm., par. de Boutellier, mus. de Pouteau (10 janvier 1777).

Alceste, trag. lyr., 3 a., par. de Quinault, mus. de Lulli (19 janv. 1674).

Alceste, trag. lyr., 3 a., trad. du Rollet, mus. de Gluck; écrit en 1761, représenté à Paris le 23 avr. 1776.

Alcibiade solitaire, op. 2 a., par. de Cuvelier et Barouillet, mus. d'A. Piccini (8 mars 1814).

Alcide, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Campistron, mus. de Louis Lulli et Marais (3 février 1693).

Alcindor, op. férie, 3 a., par. de Rochon de Chabannes, mus. de Dezède (17 avril 1787).

Alcine, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Danchet, mus. de Campra (15 janv. 1705).

Alcyone, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Lamotte, mus. de Marais (18 fév. 1706).

Alexandre aux Indes, opér., 3 a., par. de Morel de Chedeville, mus. de Lefroid de Méreaux (26 août 1783).

Alexandre chez Appelles, bal., 2 a., de P. Gardel et Catel (20 déc. 1808).

Alexis et Daphné, op., 1 a., mus. de Gossec, par. de Chabanon de Maugris (26 sept. 1775).

Alfred-le-Grand, bal., 3 a., d'Aumer et de W. Robert de Galemberg (18 sept. 1822).

Ali-Baba ou *les Quarante Voleurs*, op. 4 a. avec prol., par. de Scribe et Mélesville, mus. de Chérubini (22 juil. 1833).

Aline, reine de Golconde, op. bal., 3 a., par. de Sedaine, mus. de Monsigny (15 avril 1766).

Aline, reine de Golconde, d'Aumer et Dugazon (1er oct. 1823).

Almasis, op. bal., 1 a., par. de Moncrif, mus. de Royer (28 août 1750).

Alphée et Aréthuse, op. bal., 1 a., par. de Danchet, mus. de Campra (22 août 1752). Tiré de l'*Aréthuse*.

Amadis de Gaule, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Quinault, mus. de Lulli (18 janv. 1684).

Amadis de Gaule, trag. lyr., 5 a. et prol., mus. de La Borde, par. de Quinault (26 novembre 1771).

Amadis de Gaule, op., 3 a., par. de De Vismes, mus. de Chrétien Bach (14 déc. 1779).

Amadis de Grèce, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de La Motte, mus. de Destouches (26 mai 1699).

Amaryllis, op. bal., 1 a., par. de Danchet, mus. de Campra (10 sept. 1704). Acte ajouté aux *Muses*.

Amazones (*les*) ou la *Fondation de Thèbes*, op., 3 a., par. de Jouy, mus. de Méhul (17 décembre 1811).

Ame en peine (*l'*), op., 2 a., par. de M. de Saint-Georges, mus. de Flotow (29 juin 1846).

Amours d'Antoine et de Cléopâtre (*les*), bal. pant., 3 a., d'Aumer, m. de Kreutzer (8 mars 1808).

Amours de Diane et d'Endymion (*les*), 5 a., par. de Guichard, mus. de Sablières (3 nov. 1671).

Amours de Mars et de Vénus (*les*), op. bal., 3 a. avec prol., par. de Danchet, mus. de Campra (6 sept. 1712).

Amours de Momus (*les*), op. bal., 3 a. avec prol., paroles de Duché, musique de Desmarets (25 mai 1695).

Amours de Protée (*les*), op. bal., 3 a. et prol., par. de Lafont, mus. de Gervais, Charles-Hubert (16 mai 1720).

Amours de Ragonde (*les*). com. lyr., 3 a., par. de Néricault-Destouches, mus. de Mouret (30 janv. 1742).

Amours de Tempé (*les*), bal. héroïque, 4 a. et prol., par. de Cahusac, mus. de Dauvergne (7 nov. 1752).

Amours déguisés (*les*), op. bal., 3 entrées et prol., pra. de Fuzelier, musique de Bourgeois (22 août 1713).

Amours des Dieux (*les*), op. bal., 4 entr. et prol., par. de Fuzelier, m. de Mouret (16 sept. 1727).

Amours des Déesses (*les*), op. bal., 3 a. et prol., par. de Fuzelier, mus. de Quinault, Jean (9 août 1729).

Amphion acte des *Fragments nouveaux*, mus. de Laborde, par. de Thomas (11 oct. 1767).

Amphitryon, op., 3 a., par. de Sedaine, mus. de Grétry (15 juil. 1788).

Anacréon, bal., 1 a., par. de Gentil-Bernard, mus. de Rameau (31 mars 1757). V. aussi les *Fêtes lyriques*.

Anacréon ou *l'Amour fugitif*, op., 2 a., par. de Mendouze, mus. de Chérubini (4 oct. 1803).

Anacréon chez Polycrate, op., 3 a., par. de J.-H. Guy, mus. de Grétry (17 janv. 1797).

Andromaque, trag. lyr., 3 a., par. de Racine, arrang. par Pitra, mus. de Grétry (6 juin 1780).

Année galante (*l'*), op. bal., 4 a. et prol., par. de Roy, mus. de Mion (11 avril 1747).

Annette et Lubin, bal. de Noverre (9 juil. 1778).

Antigone, op., 3 a., par. de Marmontel, mus. de Zingarelli (30 avril 1790).

Apelle et Campaspe, bal. de Noverre et Rodolphe (1er oct. 1776).

Apelle et Campaspe, op., 1 a., par. de Demoustier, mus. d'Eler (14 juil. 1798).

Apollon, berger d'Admète, op., 1 a., mus. de Grenet (1759).

Apollon et Coronis, de Fuzelier, mus. de Rey (3 mai 1781).

Apollon et Daphné, op., 1 a., par. de Pitra, mus. de Mayer (24 sept. 1782).

Apparition (l'), opéra, 2 act., par. de Germain-Delavigne, mus. de Benoist (16 juin 1848).

Aréthuse ou *la Vengeance de l'Amour*, op. bal., 3 a. et prol., par. de Danchet, mus. de Campra (14 juil. 1701).

Ariane, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Lagrange-Chancel et Roy, mus. de Mouret (6 avril 1717.)

Ariane dans l'île de Naxos, dr. lyr., 1 a., par. de Moline, mus. de Edelmann (24 sep. 1782).

Ariane et Bacchus, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Saint-Jean, mus. de Marais (8 mars 1696).

Aricie, op. bal., 5 entrées et prol., par. de l'abbé Pic, mus. de La Coste (9 juin 1697).

Arion, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Fuzelier, mus. de Matho (10 avril 1714).

Aristippe, op., 2 a., par. de Giraud et Leclerc, mus. de Kreutzer (24 mai 1808).

Armide, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Quinault, mus. de Lulli (15 fév. 1686.)

Armide, op., 5 a., par. de Quinault, mus. de Gluck (23 sept. 1777).

Arvire et Evelina, 3 act., de Guillard, mus. de Sacchini et J.-B. Rey (29 avril 1788).

Aspasie, op , 3 a., par. de Morel, mus. de Grétry (17 mars 1789).

Aspasie et Périclès, op., 1 a., par. de Viennet, mus. de Daussoigne (17 juil. 1820).

Astolphe et Joconde, bal., 2 a., d'Aumer, mus. de Hérold (29 janv. 1827).

Astrée, trag. lyr., 3 a. et prol., par. de La Fontaine, mus. de Colasse (28 nov. 1691).

Astyanax, op., 3 a., par. de Dejaure, mus. de Kreutzer (12 avril 1801).

Atys, trag. lyr., 5 a., par. de Quinault, mus. de Lulli (10 janv. 1676).

Atys, trag. lyr., 5 a., par. de Quinault, réduite en 3 a., par Marmontel, mus. de Piccini (22 fév. 1780).

Augustules (*les*), divertissement, mus. de Rebel et Francœur, par. de Roy (14 nov. 1744).

Azolan ou *le Serment indiscret*, 3 a., par. de Lemonnier, mus. de Floquet (22 nov. 1774).

Bacchus et Ariane, de Gallet, mus. de Rochefort (11 décembre 1791).

Ballet de la paix (*le*), par. de Roy, mus. de Rebel et de Francœur (29 mai 1778).

Ballet des âges (*le*), op., 3 entrées et prol., par. de Fuzelier. mus. de Campra (1718).

Ballet de Villeneuve-Saint-Georges (*le*), op., 3 a. et prol., par. de Banzi, mus. de Colasse (1er sept. 1692).

Ballet de vingt-quatre heures (*le*), op., par. de Legrand, mus. de Jacq. Aubert (5 nov. 1722).

Barbier de Séville, 3 a., de Blache et L. Duport (30 mai 1806).

Barbier de Séville, op., 4 a., trad. de Castil-Blaze, mus. de Rossini (9 déc. 1853).

Bardes ou *Ossian* (*les*). op., 3 a., par. de Dercy et Deschamps, mus. de Lesueur (10 juil. 1804).

Barricades de 1848 (*les*), op., 1 a., 2 tabl., par. de Brisebarre et Saint-Yves, mus. de Pilati et Gauthier (5 mars 1848).

Bayadères (*les*). op., 3 a., par. de Jouy, mus. de Catel (7 août 1810).

Beaurepaire ou *la Patrie reconnaissante*, à-propos en 1 acte, de Lebœuf, mus. de Candeille (3 fév. 1793).

Belle au bois dormant (*la*), op., 3 a., par. de Planard, mus. de Carafa (2 mars 1825).

Belle au bois dormant (*la*), bal., 4 a., de Scribe et Aumer, mus. d'Hérold (27 avril 1829).

Bellérophon, trag. lyr., 5 a. et prol., de Thomas Corneille et Fontenelle, musique de Lulli (31 janv. 1679).

Bellérophon, remis en musique par Berton et Grenier (20 nov. 1773).

Benvenuto Cellini, 2 a., de L. de Wailly et Aug. Barbier, mus. de H. Berlioz (3 sept. 1838).

Bethly, op., 2 a., traduit de l'italien en français par d'Hip. Lucas, mus. de Donizetti (27 déc. 1853).

Betty, bal., 2 a., de A. Duval et Mazellier, mus. d'A. Thomas (6 juil. 1846).

Biblis, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Fleury, mus. de Lacoste (6 nov. 1732).

Blanche de Provence ou *la Cour des fées*, op., 3 a., par. de Théolon et Rancé, mus. de Berton, Boïeldieu, Chérubini, Kreutzer et Paëz (3 mai 1821).

Bouquetière (la), op., 1 a., par. d'Hip. Lucas, mus. d'Ad. Adam (31 mai 1847).

Bradamante, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Roy, mus. de La-Coste (2 mai 1707).

Brésilia, bal., de Taglioni et de Gallemberg (18 avril 1835).

Cadmus et Hermione, trag. lyr., 5 a. avec prol., par. de Quinault, musique de J.-B. Lulli (11 fév. 1673).

Callirhoé, trag. lyr., 5 a. avec prol., par. de Roy, mus. de Destouches (27 déc. 1712).

Camille, reine des Volsques, trag. lyr., 5 a. avec prol., par. de Danchet, mus. de Campra (9 nov. 1717).

Camp de Grandpré (le) ou *le triomphe de la République*, op., 1 a., par. de Jos. Chénier, mus. de Gossec (27 janv. 1793).

Canente, trag. lyr., 5 a avec prol., par. de La Motte, mus. de Colasse (4 nov. 1700).

Canente, tr. lyr., 5 a., arrangée par Cury, d'après La Motte, mus. de Dauvergne (11 nov. 1760).

Caprice d'Erato (le) ou les *Carractères de la musique*, divert., 1 a. avec prol., mus. de Colin de Blamont, par. de Fuzelier (8 oct. 1730).

Caprices de Galatée (les), bal., 1 a. de Noverre (30 sept. 1776).

Caractères de l'Amour (*les*), bal., 3 a., avec prol., par. de divers auteurs, mus. de Colin de Blamont (15 avril 1738).

Caractères de la Folie (*les*), op. bal., 3 a. et prol., par. de Duclos, mus. de Bernard de Dury (20 août 1743).

Caravane du Caire (*la*), op., 3 a., par. de Morel et du comte de Provence, mus. de Grétry (15 janv. 1784).

Cariselli, divert. com., mus. et par. de Lulli (1702).

Carmagnola, 2 actes, de Scribe et A. Thomas (19 avril 1841).

Carnaval (*le*), mascarade-pastiche, 10 entrées, par. de Molière, Benserade et Quinault, mus. de Lulli (17 oct. 1675).

Carnaval de Venise (*le*), op. bal., 3 act. avec prol., de Regnard, mus. de Campra (28 février 1699).

Carnaval de Venise, bal., 2 a., de Kreutzer et Persuis (22 fév. 1816).

Carnaval du Parnasse (*le*), bal., 3 a. et prol., par. de Fuzelier, musique de Mondonville (23 sept. 1749).

Carnaval et la Folie (*le*), com. bal., 4 entrées et prol., par de La Motte, mus. de Destouches (3 janv. 1704).

Casque et les Colombes (*le*), op., 1 a., par. de Guillard et Collin d'Harleville, mus. de Grétry (7 nov. 1801).

Cassandre, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de La Grange-Chancel, mus. de Bouvard et Bertin (22 juin 1706).

Castor et Pollux, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Gentil-Bernard, mus. de Rameau (24 octobre 1737), remise en musique par Candeille (14 juin 1791).

Castor et Pollux, trag. lyr., 5 act., de Gentil-Bernard, refaite par Morel et remise en musique par Winter (19 août 1806).

Cecchina, Ossia la Buona Figliuola (*la*), op. italien, livret de Goldini, musique de Piccinni (7 déc. 1778).

Céliméne ou *le Temple de l'Indifférence détruit par l'Amour*, op. bal., par. de Chennevières, musique du chevalier d'Herbain (28 septembre 1756).

Cellini (*Benvenuto*), op., 2 a., par. de L. de Wailly et A. Barbier, musique de Berlioz (3 sept. 1838).

Cendrillon, bal. d'Etienne et Albert Decombes (3 mars 1823).

Céphale et Procris, trag. lyr., 5 a. et prol., mus. du marquis de La Guerre, par. de Duché (15 mars 1694).

Céphale et Procris, trag. lyr., 3 a., par. de Marmontel, mus. de Grétry (2 mai 1775).

Charles VI, op., 5 actes, paroles de Casimir et Germain Delavigne, musique d'Halévy (15 mars 1843).

Chatte métamorphosée en femme (*la*), bal., 3 a., de Duveyrier et Coralli, mus. de Montfort (16 oct. 1837).

Chercheuse d'esprit (*la*), ball., de Max. Gardel (1er mars 1778).

Cheval de bronze (*le*), 4 a., par. de Scribe, mus. d'Auber (21 sept. 1857).

Chimène ou *le Cid*, op., 3 a., par. de Corneille, arr. par Guillard, mus. de Sacchini (9 février 1784).

Cinquantaine (*la*), op., 3 a., par. de Desfontaines, mus. de Laborde (23 août 1771).

Circé, trag. lyr., 5 actes et prol., paroles de Mme Gillot de Saintonge, mus. de Desmaret (1er oct. 1694).

Clari ou *la Promesse de mariage*, bal., 3 a., de Milon et Kreutzer (19 juin 1820).

Colinette à la Cour, 3 a., de Santerre et Grétry (1er janv. 1782).

Comte Carmagnola (*le*) ou *Carmagnola*, op., 2 a., par. de Scribe, mus. d'Ambroise Thomas (19 avril 1841).

Comte Ory (*le*), op., 2 a., par. de Scribe et Delestre Poirson, mus. de Rossini (20 août 1828).

Connétable de Clisson (*le*), op., 3 a., par. d'Aignan, mus. de Porta (10 fév. 1804).

Coppélia, bal., 3 tabl., de Ch. Nuitter et Saint-Léon, mus. de Léo Delibes (25 mai 1870).

Cora, op., 4 a., par. de Valadier, mus. de Méhul (15 fév. 1791).

Corisandre, com. op., 3 a., par. de MM. de Linières et Lebailly, mus. de Langlé (8 mars 1791).

Coronis, past. héroïque, 3 a. et prol., par. de Chapuzeau de Beaugé, mus. de Théobaldo di Gatti (23 mars 1691).

Corsaire (*le*), bal., 3 a., par. de Saint-Georges et Mazillier, mus. de Adam (23 janv. 1856).

Coupe du roi de Thulé (*la*), op., 3 a. et 4 tabl., par. de Gallet et Blau, mus. d'Eug. Diaz (10 janv. 1873).

Créuse l'Athénienne, trag. lyr., 4 a. et prol., par. de Roy, mus. de Lacoste (5 avril 1712).

Curioso indiscretto (*Il*), op. ital., mus. d'Anfossi (13 août 1778).

Cythère assiégée, bal., 3 a., de Favart, mus. de Gluck (1er août 1775).

Damète et Zulmis, op., 1 a., par. de Desriaux, mus. de Hayer (2 juil. 1780).

Danaïdes (*les*), trag. lyr., 5 a., par. du bailli du Rollet et de Tschudy, musique de Salieri (26 avril 1784).

Dansomanie (*la*), pant. 2 act., de P. Gardel, mus. de Méhul (14 juin 1800).

Daphnis et Alcimadure, past. languedocienne, 3 a. et prol., par. et mus. de Mondonville (29 déc. 1754).

Daphnis et Chloé, past., 3 a. et prol., par. de Laujon, mus. de Boismortier (28 sept. 1747).

Daphnis et Eglé, op. bal., par. de Collé, mus. de Rameau (1753).

Dardanus, trag. lyr., 5 a. et prol., mus. de Rameau, par. de Le Clerc de La Bruère (19 nov. 1739).

Dardanus, trag. lyr., 3 a. et prol., par. de La Bruère, avec changements par Guillard, mus. de Sacchini (30 nov. 1784).

David, op. biblique, 3 a., par. de Alex. Soumet et F. Mallefille, mus. de Mermet (3 juin 1846).

Delphis et Mopsa, op., 2 a., par. de Guy, mus. de Grétry (15 fév. 1803).

Démon de la nuit (le), op., 2 a., par. de Bayard et E. Arago, mus. de Rosenhain (17 mars 1851).

Démophon, trag. lyr., 3 a., par. de Marmontel. mus. de Chérubini (5 déc. 1788).

Démophon, trag. lyr., 3 a., par. de Deriaux, mus. de Vogel (22 sept. 1789).

Denys le Tyran, maître d'école à Corinthe, op. hist., 1 a., par. de Sylvain Maréchal, mus. de Grétry (23 août 1794).

Dernier roi de Juda (le), opéra biblique, 2 a., poème de Maurice Bourges, mus. de Georges Kastner (exécuté au Conservatoire, le 1er décembre 1844).

Déserteur, bal., 3 a., de Max. Gardel, mus. de Miller (16 janv. 1788).

Deucalion et Pyrrha. op. bal., 1 a., par. de Sainte-Foix, mus. de Giraud et Montan-Berton (30 sept. 1755).

Deux rivaux (les), ou les *Fêtes de Cythère*, op. bal., 1 a., par. de Briffaut et Dieulafoy, mus. de

Berton, Kreutzer, Persuis et Spontini (21 juin 1816).

Deux Salem (*les*), opéra, paroles de Paulin de Lespinasse, musique de Daussoigne-Méhul (12 juil. 1824).

Devin du village (*le*), intermède, par. et mus. de J.-J. Rousseau (1) (1er mars 1753).

Diable boiteux (*le*), bal., 3 a., de Nourrit, Coralli et Gide (1er juin 1836).

Diable amoureux (*le*), bal., 3 a., de Saint-Gury et Mazillier, musique de Benoist et Reber (23 oct. 1840).

Diable à quatre (*le*), bal., 3 a., de Leuven et Mazillier, mus. d'Adam (11 août 1845).

Diane et Endymion, op., 3 a., par. de Liroux, mus. de Piccinni (7 sept. 1784).

Diane et Endymion, op., 2 a., mus. de J.-B. Rey (1791).

Diavolina, 1 a., par. Saint-Léon, mus. de Pugni (6 juil. 1863).

Didon, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Mme Gillot de Saintonge, mus. de Desmarets (11 septembre 1693).

Didon, op., 3 a., par. de Marmontel, mus. de Piccinni (1er déc., 1783).

Dieu et la Bayadère (*le*), op. bal., 2 a., par. de Scribe, mus. d'Auber (13 oct. 1830).

(1). Castil-Blaze attribue la musique du *Devin du Village* à Granet, citoyen de Lyon.

Diomède, trag. lyr., 5 a., prol., par. de Lasserre, mus. de Bertin (28 avril 1710).

Docteur Magnus (le), op., 1 a., par. de Cormon et Michel Carré, mus. de Ern. Boulanger (9 mars 1864).

Don Carlos, op., 5 a., livret de Méry et Cam. Du Locle, mus. de Verdi (11 mars 1867).

Don Juan, dr. lyr., 3 a., de Thuring et Baillot, mus. de Mozart, arrangée par Kalbrener (17 sept. 1805).

Don Juan, trad. de l'italien, 5 a., par. de Castil-Blaze, et E. Deschamps, mus. de Mozart (10 mars 1834).

Don Quichotte chez la Duchesse, bal. comique, 3 a., par. de Favart, mus. de Boismortier (12 fév. 1743).

Don Sanche, ou *le Château d'Amour*, de Théaulon, Rancé et Litz (17 oct. 1826).

Don Sébastien, roi de Portugal, op., 5 a., par. de Scribe, mus. de Donizetti (13 nov. 1843).

Double épreuve (la), ou *Colinette à la Cour*, op., 3 a., par. de Lourdet de Santerre, mus. de Grétry (1er janv. 1782).

Drapier (le), op., 3 a., par. de Scribe, musique d'Halévy (6 janv. 1840).

Duc de Guise (le), mus. de Onsloffi (1837).

Echo et Narcisse, op., 3 a., par. du baron de Tschudy, mus. de Gluck (24 sept. 1779).

Ecole des Amants (l'), op. bal., 3 a. et prol., par. de Fuzelier, mus. de Niel (11 juin 1744).

Eden (*l'*), mystère en 2 parties, par. de Méry, mus. de Fél. David (25 août 1848).

Eglé, bal. héroïq., 1 a., par. de Laujon, mus. de Blavet (1750).

Même, mus. de Lagarde (février 1751).

Electre, op., 3 a., par. de Guillard, mus. de Lemoine (2 juil. 1782).

Eléments (*les*), op. bal., 4 a. et prol., par. de Roy, musique de Lalande et Destouches (29 mai 1725).

Elfes (*les*), 3 a., par. de Saint-Georges et Mazillier, mus. de Gabrielli (11 août 1856).

Embarras des richesses (*l'*), 3 a., de Santerre, mus. de Grétry (26 nov. 1782).

Empire de l'Amour (*l'*), bal. hér., 3 a. et prol., par. de Paradis de Moncrif, mus. du marquis de Brassac (14 avril 1733).

Endymion, past. hér., 5 a. et prol., par. de Fontenelle, mus. de Colin de Blamont (17 mai 1731).

Même, bal. pant., de G. Vestris (17 mars 1773).

Enée et Lavinie, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Fontenelle, mus. de Colasse (novembre 1690).

Même, rem. en mus. par Dauvergne (14 fév. 1758).

Enfant prodigue (*l'*), bal., 3 a., de P. Gardel, mus. de Berton (28 avril 1812).

Enfant prodigue (*l'*), op., 5 a., par. de Scribe, mus. d'Auber (6 déc. 1850).

Enlèvement des Sabines (*l'*), bal., 3 a., de Milon, mus. de Berton (25 juin 1811).

Epreuve villageoise (*l'*), 2 a., de Desforges et Milon, mus. de Grétry et Persuis (4 avril 1815).

Erixène, ou *l'Amour enfant*, de Voisenon, mus. de A. Desaugiers (24 sept. 1780).

Erigone, op., 1 a., par. de La Bruère, mus. de Mondonville (1748).

Ernelinde, princesse de Norwége, trag., 3 a., mus. de Philidor, par. de Poinsinet (24 nov. 1767).

Erostrate, op., 2 a., par. de Méry et Paccini, mus. de E. Reyer (octobre 1871).

Esclave (*l'*), op., 4 a. 5 tabl., par. de Foussier et Got, mus. de Membrée (15 juil. 1874).

Esméralda (*la*), op., 4 a., de V. Hugo, mus. de Mlle Louise Bertin (14 nov. 1836).

Etoile de Messine (*l'*), 2 a., par. de P. Foucher et Bozzi, mus. de Gabrielli (20 nov. 1861).

Etoile de Séville (*l'*), op., 4 a., par. d'Hip. Lucas, mus. de Balfe (17 déc. 1845).

Eucharis, bal., 2 a., de L. Pillet et Coralli, mus. de Deldevez (7 août 1844).

Euriante, 3 a., trad. de Castil-Blaze, mus. de Weber (6 avril 1831).

Europe galante (*l'*), op. bal., 4 a., par. de La Motte, mus. de Campra (24 oct. 1697).

Fabius, trag. lyr., 3 act., par. de Barouillet, mus. de Méreaux (9 août 1793).

Fanal (*le*), op., 2 a., par. de Saint-Georges, mus. d'Ad. Adam (24 déc. 1849).

Fatmé, ou *le Langage des fleurs*, 2 a., de Saint-Marc et Dezède (15 mai 1777).

Faust, op., 5 a., par. de Ch. Carré et J. Barbier, mus. de Gounod (3 mars 1869).

Favorite (*la*), op., 4 a., par. de A. Royer et Gust. Waez, mus. de Donizetti (2 déc. 1840).

Félicité (*la*), op. bal., 3 actes, de F. Rebel et P. Francœur (10 juil. 1745).

Fernand Cortez, ou *la Conquête du Mexique*, op., 3 a., par. de Jouy et Esménard, mus. de Spontini (28 novemb. 1809). Le même, le 28 mai 1817.

Fête chinoise (*la*), ballet, de Noverre (27 janvier 1778).

Fête de Flore (*la*), past., 1 a., par. de Saint-Marc, mus. de Trial (18 juin 1771).

Fête hongroise (*la*), 3 a., d'Aumer (6 sept. 1821).

Fête de Mars (*la*), intermède musical, par. d'Esménard, mus. de Steibelt (4 fév. 1806).

Fête du village (*la*), de Desfontaines, mus. de Gossec (26 mai 1778).

Fêtes de l'Amour et de Bacchus (*les*), past., 3 a. et prol., par. de Molière, Benserade, Quinault, mus. de Lulli (15 nov. 1672).

Fêtes de l'Eté (*les*), op. bal., 3 a. et prol., par. de l'abbé Pellegrin (sous le nom de Mlle Barbier), mus. de Montéclair (12 juin 1716).

Fêtes d'Euterpe (*les*), op. bal., 4 entrées, composé de *la Sybille*, par. de Moncrif; *d'Alphée et Aréthuse*, de Danchet; de *la Coquette trompée*, de Favart; de *la Rivale favorable*, de Brunet, mus. de Dauvergne (8 août 1758).

Fêtes d'Hébé (*les*), ou *les Talents lyriques*, op. bal., 3 entrées et prol., mus. de Rameau, par. de Gautier de Mondorge et autres (21 mai 1739).

Fêtes galantes (*les*), op. bal., 3 a., par. de Duché, mus. de Desmarets (10 mai 1698).

Fêtes de l'Hymen et de l'Amour (*les*), ou *les Dieux d'Egypte*, bal. hér., 3 a. et prol., par. de Cahusac, mus. de Rameau (5 nov. 1748).

Fêtes de Paphos (*les*), bal. composé de *Vénus et Adonis*, de Collé; de *Bacchus et Erigone*, de La Bruère; de *l'Amour et Psyché*, de Voisenon; mus. de Mondonville (9 mai 1758).

Fêtes de Polymnie (*les*), bal. hér., 3a. et prol., par. de Cahusac, mus. de Rameau (12 oct. 1745).

Fêtes de Thalie (*les*), op. bal., 3 a. et prol., par. de Lafont, mus. de Mouret (14 août 1714).

Fêtes grecques et romaines (*les*), bal., 3 a. et prol., par. de Fuzelier, mus. de Colin de Blamont (13 juil. 1723).

Fêtes lyriques (*les*), bal., 3 entrées, comprenant : *Lindor et Ismène*, mus. de Francœur; *Anacréon*, de Rameau; *Erosine*, de Berton (30 août 1766).

Fêtes nouvelles (*les*), op. bal., 3 a. et prol., par. de Massip, mus. de Duplessis (22 juil. 1734).

Fêtes vénitiennes (*les*), op. bal., 3 entrées et prol., paroles de Danchet, musique de Campra (17 juin 1710).

Fiancée de Corinthe (*la*), op., 1 a., par. de Cam. Du Locle. mus. de J. Duprato (21 oct. 1867).

Figaro, ballet, 3 actes, de Duport et Blache (30 mai 1806).

Figurante (*la*), op., 5 a., par. de Scribe et Dupin, mus. de Clapisson (août 1838).

Fille mal gardée (*la*), bal., 2 a., de Dauberval, et Aumer, mus. d'Hérold (10 nov. 1827).

Fille du Danube (*la*), bal., 2 a., de Taglioni et Adam (21 sept. 1836).

Fille de Marbre (*la*), bal., 2 a., de Saint-Léon et Pugni (21 oct. 1847).

Filleule des Fées (*la*), bal. 4 a., Saint-Georges et Perrot, mus. d'Adam et St-Julien (8 oct. 1849).

Flaminius à Corinthe, de Pixérécourt et Lambert, mus. de Kreutzer et Nicolo Isouard (27 fév. 1801).

Flore et Zéphire, bal., 2 a., de Didelot, H. Desforges et Venua (12 déc. 1815).

Florestan, ou *le Conseil des Dix*, 3 a., de Delrieu et Garcia (26 juin 1822).

Fonti (*la*), bal., 2 a., de Mazillier et Ch. Labarre (8 janv. 1855).

Fragments héroïques (*les*), divers auteurs, mus. d'Iso (20 juil. 1759).

François Ier à Chambord, op., 2 a., par. de Moline de Saint-Yon et Fougeroux, mus. de Prosper de Ginestet (15 mars 1830).

François Villon, op., 1 a., par. de Got, mus. de Edm. Membrée (20 avril 1857).

Français en Angleterre (*les*), 2 a., de Saulnier et Ch. Kalbrenner (4 sept. 1798).

Freischütz, op. allemand, 3 a., mus. de Weber, traduit par Paccini et arrangé par Hect. Berlioz (7 juin 1841).

Fronde (*la*), op., 5 actes, paroles de Auguste Maquet et J. Lacroix, mus. de Niedermeyer (2 juin 1853).

Gemma, bal., 2 a., Th. Gautier et Mme Cerrito-Saint-Léon, mus. de Gabrielli (3 avril 1854).

Génies (*les*), bal. 4 entrées et prol., par. de Fleury, mus. de Mlle Duval (18 oct. 1736).

Gipsy (*la*), bal. 3 a., de Saint-Georges et Mazillier, Benoist, A. Thomas et Marliani (28 janvier 1839).

Giselle, ou *les Willis*, bal. 2 a., de Saint-Georges et Albert, mus. d'Adam (28 juin 1841).

Grâces (*les*), bal. hér., 3 a. et prol., de Roy, mus. de Mouret (5 mai 1735).

Graziosa (*la*), bal. 1 a., de Derley, Petipa, mus. de Th. Labarre (25 mars 1861).

Gretna-Green, bal. 1 a., de Ch. Nuitter, mus. de E. Guiraud (7 mai 1873).

Grisélidis ou *les cinq Sens*, bal. 5 a. de Dumanoir et Mazillier, mus. d'Adam (16 février 1848).

Guerillero (*le*), op. 2 a., par. de Théod. Anne, mus. d'Ambroise Thomas (22 juin 1842).

Guido et Ginevra ou la *Peste de Florence*, op. 5 a., par. de Scribe, mus. d'Halévy (9 mars 1838).

Guillaume Tell, op. 4 a., par. d'Hip. Bis et Jouy, mus. de Rossini (3 août 1829).

Guirlande (la), ou *les Fleurs enchantées*, op. bal., 1 a., par. de Marmontel, mus. de Rameau 21 sept. 1751).

Gustave III, ou *le Bal masqué*, op. 5 a., par. de Scribe, mus. d'Auber (27 fév. 1833).

Hamlet, op. 5 a., par. de Michel Carré et J. Barbier, mus. d'Ambroise Thomas (9 mars 1868).

Harmodius et Aristogiton, 3 actes, de Debrieu (1794).

Hécube, op. 3 a., par. de Milcent, mus. de Fontenelle (5 mai 1800).

Herculanum, op. 4 a., par. de Méry et Hadot, mus. de Félic. David (4 mars 1859).

Hercule mourant, trag. lyr., 5 a. par. de Marmontel, mus. de Dauvergne, (3 av. 1761).

Héro et Léandre, bal., 1 act., de Milon, mus. de F.-C. Lefebvre (31 déc. 1799).

Hésione, trag. lyr., 5 a., par. de Danchet, mus. de Campra (21 déc. 1700).

Hippodamie, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Roy, mus. de Campra (6 mars 1708).

Hippolyte et Aricie, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de l'abbé Pellegrin, mus. de Rameau (1er octobre 1733).

Hippomène et Atalante, op. 1 a., par. de Brunet, mus. de Vachon, (8 août 1769).

Hippomène et Atalante, op., par. de Lehoc, mus. de Louis Piccinni (24 janv. 1810).

Horaces (les), bal. de Noverre et Stanzer (21 janvier 1777).

Horaces (*les*), trag. lyr., 3 a., mus. de Salieri; trad. de l'allemand par Guillard (7 déc. 1786).

Horaces (*les*), op. 3 a., par. de Guillard, mus. de Porta (10 oct. 1800).

Horatius Coclès, op. 1 a., par. de S. V. Arnaud, mus. de Méhul (15 fév. 1794).

Huguenots (*les*), op. 5 a., par. de Scribe et Em. Deschamps, mus. de Giacomo Meyerbeer (29 fév. 1836).

Hylas et Zélis (fragment tiré des *Caractères de la Folie*), mus. de Bernard de Bury, par. de Duclos (6 juil. 1762).

Hypermnestre, op. 5 a. prol., par. de Lafont, mus. de Gervais et du duc d'Orléans (3 novembre 1716).

Idylle sur la paix, past. 1 a., mus. de Lulli, par. de Jean Racine (1685).

Idoménée, trag. lyr., 5 a., prol., par. de Danchet, mus. de Campra (12 janv. 1712).

Ile (*l'*) *des Pirates*, bal. 4 a., d'A. Nourrit et Henry, C. Gide (12 avril 1835).

Inconnue persécutée (*l'*), op. 3 a., par. de Rozoy, mus. d'Anfossi et Rochefort (21 sept. 1781).

Indes galantes (*les*), op. bal., 3 a. et prol., par. de Fuzelier, mus. de Rameau (23 août 1735).

Iphigénie en Aulide, tr. lyr., 3 a., par. de Racine et du Rollet, mus. de Gluck (19 av. 1774).

Iphigénie en Tauride, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Duché et Danchet, mus. de Desmarest et Campra (6 mai 1704).

Iphigénie en Tauride, trag. lyr., 4 a., par. de Guillard, mus. de Gluck (18 mai 1779).

Iphigénie en Tauride, op. 4 a., par. de Dubreuil, mus. de Piccinni (23 janv. 1781).

Ipsiboé, 4 a., de Moline Saint-Yon et Kreutzer (31 mars 1824).

Isbé, past. hér., 5 a. et prol., mus. de Mondonville, par. de La Rivière (10 avril 1742).

Isis, trag. lyr., 5 a., prol., par. de Quinault, mus. de Lulli (5 janv. 1677).

Isméne, past. hér., 1 a., mus. de Rebel et Francœur, par. de Moncrif (28 août 1750).

Isméne et Isménias, trag. 2 a., mus. de Laborde, par. de Laujon (11 déc. 1770).

Isménor, trag. 3 a., par. de Desfontaines, mus. de Rodolphe (17 nov. 1773).

Issé, past. 3 a., prol., par. de Lamothe, mus. de Destouches (17 déc. 1697). — Mis en 5 a. (14 oct. 1708).

Jaloux (le) corrigé, op. bouffon, 1 a. avec un divertissement, mus. de différents auteurs italiens, parodiée par Blavet, par. de Collet et Florian (1er mars 1753).

Jaloux (le) trompé, interm. mus. de Campra, par. de Danchet (18 janv. 1731).

Jason ou *la Toison d'or*, trag. lyr., 5 a., prol., par. de J.-B. Rousseau, mus. de Colasse (17 janv. 1696).

Jeanne d'Arc, cantate, par. de M. J. Barbier, mus. de M. G. Serpette (24 nov. 1871).

Jeanne d'Arc, op. 4 a., par. et mus. de Mermet (5 avril 1876).

Jeanne la Folle, op. 5 a., par. de Scribe, mus. de Clapisson (6 nov. 1848).

Jephté, trag. lyr. 5 a., prol. par. de l'abbé Pellegrin, mus. de Montéclair (20 fév. 1732).

Jérusalem, op. 4 a., par. d'Alphonse Royer et Waez, mus. de Verdi (26 nov. 1847).

Jérusalem délivrée (*la*), op. 5 a., par. de Baour-Lormian, mus. de Persuis (15 sept. 1812).

Jérusalem délivrée (*la*), op. sacré, mus. de l'abbé Stadler (20 mars 1818).

Jeux floraux (*les*), op. 3 a., par. de Bouilly, mus. d'Aimar (16 nov. 1818).

Joanita, op. 3 a., par. d'Edouard Duprez, mus. de Gilbert Duprez (11 mars 1852).

Jolie (*la*) *fille de Gand*, bal. 3 a., de Saint-Georges et Albert, mus. d'Adam (22 juin 1842).

Journée de Marathon (*la*), pièce hér., 4 a., par. de Guéroult, mus. de Kreutzer (1793).

Journée (*la*) *du* 10 *août* ou *la Chute du dernier tyran*, 4 a., de Saulnier et Darieux, mus. de Kreutzer (10 août 1795).

Jovita ou *les Boucaniers*, bal. 2 a., de Mazillier et Th. Labarre (11 nov. 1853).

Jugement de Pâris (*le*), past. hér. 3 a. et prol., par. de Mlle Barbier et de l'abbé Pellegrin, mus. de Bertin (14 juin 1718).

Jugement de Pâris, bal., 3 act., de Gardel, mus. de Haydn, Pleyel et Méhul (6 mars 1793).

Juif-Errant (*le*), op. 5 a., par. de Scribe et Saint-Georges, mus. d'Halévy (23 avril 1852).

Juive (*la*), op. 5 a., par. de Scribe, mus. d'Halévy (23 février 1835).

Jupiter vainqueur des Titans, trag. lyr., 5 a., par. de Bonneval, mus. de Colin de Blamont (5 sept. 1745).

Laboureur chinois (*le*), op. 1 a., par. de Deschamps, Desprès et Morel, mus. tirée d'Haydn, de Mozart et arr. par Montan Berton (5 fév. 1813).

Lac des Fées (*le*), op. 5 a., par. de Scribe et Melesville, mus. d'Auber (1er avril 1839).

Lady Henriette, ou *la Servante de Greenwich*, bal., 3 a., de Saint-Georges, Mazillier, Flotow, Burgmüller et Deldevez (21 fév. 1844).

Lasthénie, op. 1 a., par. de M. de Chaillou, mus. d'Hérold (8 sept. 1823).

Laure et Pétrarque, par. de Moline, mus. de Candeille (2 juil. 1780).

Lazzarone (*le*), ou *le Bien vient en dormant*, op. 2 a., par. de M. de Saint-Georges, mus. d'Halévy (29 mars 1844).

Léandre et Héro, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Lefranc de Pompignan, mus. du marquis de Brassac (5 mai 1750).

Léonidas ou *les Spartiates*, opér., 3 act., par Pixérécourt, mus. de Pertuis et Gresnick (15 août 1799).

Louis IX en Egypte, op. 3 a., par. Guillard et Andrieux, mus. de Lemoyne (15 juin 1790).

Louise Miller, de Verdi, trad d'Alaffre et E. Pacini (2 février 1853).

Loyse de Montfort, cantate, par. de Em. Deschamps et E. Pacini, mus. de Bazin (7 octobre 1840).

Lucie de Lammermoor, op. 3 a., trad. de l'italien, par Alp. Royer et G. Waez, mus. de Donizetti (20 fév. 1846).

Macbeth, op. 3 a., par. de Rouget de l'Isle, mus. de Chelard (29 juin 1827).

Maestro di musica (*Il*), intermède italien, 2 a., mus. d'Alex. Scarlatti (3 oct. 1852).

Magicienne (*la*), op. 5 a., par. de Saint-Georges, mus. d'Halévy (17 mars 1858).

Mahomet II, 2 a., de Saulnier et L. Jadin (9 août 1803).

Maître chanteur (*le*), op. 2 a., par. de Henri Trianon, mus. de Limnander (17 oct. 1853).

Mandolines (*les*), op. ballet, de Sodi (14 septembre 1744).

Manon Lescaut, bal., 3 a., de Scribe et Aumer, mus. d'Halévy (30 avril 1830).

Manto la Fée, op. 5 a. et prol., par. de Mennesson, mus. de Batistin, Strück ou Stück (29 janv. 1711).

Marco Spada, 3 a., par. de Mazillier, mus. d'Auber (1er avril 1857).

Mariage de Figaro (*le*), com, 5 a., de Beaumarchais, arrangée par Notaris, mus. de Mozart (20 mars 1793).

Marché des Innocents, 1 a., Petipa, mus. de Pugni (29 mai 1861).

Marie Stuart. op. 5 a., par. de Théod. Anne, mus. de Niedermeyer (6 déc. 1844).

Mars et Vénus, ou *les Filets de Vulcain*, bal. 4 a., de Blache père, et de Schneitzhœffer, (20 mai 1827).

Marthésie, reine des Amazones, trag. lyr., 5 a. et prol., mus. de Destouches, de La Motte (9 nov. 1699).

Martyrs (*les*), op. 4 a., par. de Scribe, mus. de Donizetti (10 avril 1840).

Maschera (*la*), 3 a., par. de Saint-Georges-Rota, mus. de Giorza (19 fév. 1864).

Médée, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Th. Corneille, mus. de Charpentier (4 déc. 1693).

Médée et Jason, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de l'abbé Pellegrin, sous le nom de La Roque, mus. de Salomon (24 avril 1713),

Médée et Jason, bal. 3 a., de Noverre, Gardel et Vestris (26 janv. 1776).

Médée et Jason, bal., 3 act., de Noverre, mus. de Rodolphe (30 janv. 1780).

Médée et Jason, op. 3 a., par. de Milcent, mus. de Granges de Fontenelles (10 août 1813).

Médus, roi des Mèdes, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Chancel de La Grange, musique de Buvard (23 juil. 1702).

Méduse, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de l'abbé Boyer, mus. de Gervais (13 janv. 1697).

Méléagre, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Jolly, musique de Batistin, Stück (ou Strück) (24 mai 1709).

Miltiade à Marathon, 2 a., de Guillard et Lemoine (3 nov. 1793).

Mirsa, bal. 3 a., de Max. Gardel (18 novembre 1779).

Moïse en Egypte, op. 4 a., par. de Balocchi et Jouy, mus. de Rossini (26 mars 1827).

Moïse au Sinaï, op. de symphonie, par. de Collin et Sylvain Saint-Etienne, mus. de Félicien David (21 mars 1846).

Mort d'Abel (*la*), op. 3 a., livret d'Hoffmann, mus. de Rod. Kreutzer (23 mars 1810).

Mort d'Adam, op. biblique, 3 a., par. de Guillard, mus. de Lesueur (17 mars 1809).

Mort du Tasse (*la*), op. 3 a., par. de Cuvellier et Hélitas de Meun, mus. de Garcia (7 février 1821).

Muette de Portici (*la*), op. 5 a., par. de Scribe et Germain Delavigne, musique d'Auber (29 février 1828).

Mule de Pedro (*la*), op. 2 a., par. de Dumanoir, mus. de Vict. Massé (6 mars 1863).

Muses (*les*), op. bal. 4 entrées et prol., mus. de Campra, par. de Danchet (28 oct. 1703).

Muses (*les*), ou *le Triomphe d'Apollon*, bal., de Hus et Ragué (12 déc. 1793).

Myrtil et Lycoris, op. 1 a., par. de Boutellier et Bocquet, mus. de Désormery (2 déc. 1777).

Mystères d'Isis (*les*), op. 4 a., par. de Morel de Chedeville, mus. de Mozart, arrangée par Lachnith (20 août 1801).

Naïs, op. bal. 3 a. et prol., par. de Cahusac, mus. de Rameau (22 avril 1749).

Naissance d'Orisis (*la*), ou *la Fête de famille*, op. bal., livret de Cahusac, mus. de Rameau (1754)

Naissance de Vénus (*la*), op. 5 a. et prol., par. de l'abbé Pic, mus. de Colasse (1er mai 1696).

Nathalie, ou *la Famille russe*, 3 a., de Guy et Reicha (30 juil. 1816).

Nathalie, ou *la Laitière suisse*, bal. 2 a., de Taglioni, Gyrometz et Carafa (7 nov. 1832).

Nations (*les*), intermède, de Th. Banville, mus. d'Adam (16 août 1851).

Néméa, 2 a., Meilhac et Halévy, musique de Minkous (11 juil. 1864).

Nephtali, ou *les Ammonites*, op. 3 a., livret d'Aignan, mus. de Blangini (15 avril 1806).

Nephté, trag. lyr., 3 a., par. d'Hoffman, mus. de Lemoyne (15 déc. 1789).

Nina, ou *la Folle par amour*, bal. 2 a., de Milon, Daleyrac et Persuis (28 nov. 1813).

Ninette à la Cour, bal. 1 a., de Max. Gardel (18 août 1778).

Nitétis, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Lasserre, mus. de Myon (14 avril 1741).

Nizida, ou *les Amazones des Açores*, bal. 2 a., Mabille et Deligny, mus. de Benoist (20 août 1848).

Noces de Gamache (*les*), bal. 2 act., de Milon, mus. de F.-C. Lefebvre (18 janv. 1801).

Nonne sanglante (*la*), op. 5 a., par. de Scribe et Germain Delavigne, mus. de Ch. Gounod (18 oct. 1854).

Œdipe à Colonne, trag. op. 3 a., par. de Guillard, mus. de Sacchini (1er fév. 1787).

Œdipe à Thèbes, trag. lyr., 3 a., par. du comte Duprat de Talouloubre, mus. de Méreaux (30 déc. 1791).

Œnone, 2 actes, de Lebailly et Kalbrenner (26 mai 1812).

Œlia et Mysis, bal. 2 a., de Mazillier, mus. d'H. Potier (21 sept. 1853).

Offrande à la patrie (*l'*), œuvre lyr. (2 oct. 1792).

Olympie, trag. lyr., 3 a., par. de Voltaire, arr. par Guillard, mus. de Christian Kalbrenner (18 déc. 1798).

Olympie, op. 3 a., par. de Briffault, Dieulafoy et Bujac, d'après Voltaire, mus. de Spontini (20 déc. 1819).

Omphale, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de La Motte, mus. de Destouches (10 nov. 1701).

Omphale, trag., lyr. 5 a., par. de La Motte, mus. de Cardonne (2 mai 1769).

Opéra de société (*l'*), op. bal. 1 a., par. de Gaultier de Mondorge, mus. de Giraud (1er octobre 1762).

Orfa, bal. 2 a., Leroy, Trianon et Mazillier, mus. d'Adam (29 déc. 1852).

Oriflamme (*l'*), op. 1 a., par. d'Etienne et Baour-Lormian, mus. de Méhul, Paëz, Berton et Kreutzer (31 janv. 1814).

Oracle (*l'*), bal., de Saint-Foix et Max. Gardel (11 janv. 1784).

Orfa, bal. 2 a., de Leroy, Trianon et Mazillier, mus. d'Adam (29 déc. 1852).

Orgie (*l'*), bal. 3 a., de Scribe et Coralli, mus. de Carafa (18 juil. 1831).

Orion, trag. lyr., 5 a., prol., par. de Lafont, mus. de Lacoste (17 fév. 1728).

Orphée, trag. lyr., 3 a., prol., par. de Duboullay, mus. de Louis Lulli (8 avril 1690).

Orphée et Euridyce, op. 3 a., par. de Moline, traduction de Gluck (2 août 1774).

Ossian ou *les Bardes*, 5 a., de Dercy et Deschamps, mus. de Lesueur (10 juil. 1804).

Othello, trad. de l'italien, par Alph. Royer et Gust. Vaëz, musique de Rossini (2 septembre 1844).

Ovide et Julie (fragments héroïques), bal. 1 a., mus. de Cardonne, par. de Fuzelier (16 juillet 1773).

Ozaï, bal., de Coralli et C. Gide (26 avril 1847).

Pages (*les*) *du duc de Vendôme*, bal. d'Aumer et Gyrowetz (18 oct. 1820).

Paladins (*les*), op. bal., 3 a., par. de Monticour, mus. de Rameau (12 fév. 1760).

Pantagruel, op. bouffe, 2 a., par. de Henri Trianon, mus. de Labarre (24 déc. 1855).

Panurge dans l'île des Lanternes, coméd.-op., 3 a., par. du comte de Provence et de Morel de Chedeville, mus. de Grétry (25 janv. 1785).

Papillon (le), 2 a., de Tagloni et Saint-Georges, mus. d'Offenbach (26 nov. 1860).

Pâquerette, bal., Th. de Gautier et Saint-Léon, mus. de Benoist (15 janvier 1851).

Paquita, bal. 2 a., de P. Foucher et Mazillier, mus. de Deldevez (1er avril 1846).

Parnasse (le), op. bal., 5 entrées et prol., arrangé par l'abbé Pellegrin et Colin de Blamont (15 sept. 1729).

Pastorale comique (la), entrée ajoutée à l'opéra d'*Hésiode*, par. de Laserre, mus. de Rebel fils (31 janv. 1730).

Paul et Virginie, bal. 3 a., de P. Gardel et Kreutzer (24 juin 1806).

Pavillon du calife, ou *Almanzor et Zobéide*, op. 2 a., par. de Desprès, Deschamps et Morel, mus. de Dalayrac (20 avril 1804).

Pénélope, op. 3 a., par. de Marmontel, mus. de Piccinni (9 déc. 1785).

Péri (la), bal. 2 a., de Th. Gautier et Coralli, mus. de Burgmuller (22 fév. 1843).

Péronne sauvée, op. 3 a., par. de Billardon de Sauvigny, mus. de Dezède (27 mai 1783).

Peines (les) et les Plaisirs de l'amour, 5 a., par. de Gilbert, mus. de Cambert (8 avril 1672).

Persée, trag. lyr., 5 a., prol., par. de Quinault, mus. de Lulli (17 avril 1682).

Persée, trag. lyr. de Quinault, réduite en 3 a. par Marmontel, mus. de Philidor (27 oct. 1780).

Persée et Andromède, bal. de P. Gardel et Méhul. (8 juin 1810).

Pétrarque, ou *Laure et Pétrarque*, past. lyr., 1 a., par de Moline, mus. de Candeille (2 juillet 1780).

Phaéton, trag. lyr., 5 a., prol., par. de Quinault, mus. de Lulli (27 avril 1683).

Pharamond, op. 3 a., par. d'Ancelot, Guiraud et Soumet, mus. de Berton, Kreutzer et Boïeldieu (10 juin 1825).

Phèdre, trag. lyr., 3 a., par. de F. B. Hoffmann, mus. de Lemoine (21 nov. 1786).

Philémon et Baucis, bal. héroïq., 1 a., par. de Chabanon de Maugris, mus. de Gossec (26 septembre 1775).

Philomèle, trag. lyr., 5 a., prol., par. de Roy, mus. de La Coste (20 oct. 1705).

Philtre (*le*), op. 2 a., par. de Scribe, mus. d'Auber (20 juin 1831).

Pied de bœuf (*le*), bal. de Max. Gardel (15 juillet 1786).

Pierre de Médicis, op. 4 a. sept tabl., par. de Saint-Georges et Pacini, mus. du prince Poniatowski (9 mars 1860).

Pirithoüs, trag. lyr. 5 a. et prol., mus. de Mouret, par. de Séguineau et de Laserre (17 janvier 1723).

Pizarre ou *la Conquête du Pérou*, 5 a., de Duplessis, mus. de Candeille (3 mai 1785).

Plaisirs de la campagne (*les*), op. bal. 3 a., prol. par. de l'abbé Pellegrin et Mlle Barbier, mus. de Bertin (10 août 1719).

Plaisirs de la paix (*les*), op. bal., 3 a., prol., par. de Menesson, mus. de Bourgeois (20 av. 1715).

Platée, ou *Junon jalouse*, bal. bouffon, 3 a. et prol., par. d'Autreau, retouché par Balot de Sauvot, mus. de Rameau (4 fév. 1749).

Poliuto (v. *les Martyrs*).

Polydore, trag. lyr. 5 a. et prol., par. de l'abbé Pellegrin, mus. de Batistin (Stück), 15 février 1720).

Polymnie (*les Fêtes de*), op. bal., 3 a., prol., par. de Cahusac, mus. de Rameau (12 oct. 1745).

Polyxène, trag. lyr. 5 a., par. de Joliveau, mus. de Dauvergne (11 janvier 1763).

Polyxène et Pyrrhus, trag. lyr. 5 a., prol., par. de La Serre, mus. de Colasse (21 oct. 1706).

Pommiers et le Moulin (*les*), op. 1 a., par. de Forgeot, mus. de Lemoyne (22 janv. 1790).

Pomone, past. 5 a., prol., par. de l'abbé Perrin, mus. de Cambert (19 mars 1671) (1).

Portrait (*le*), ou *la Divinité du Sauvage*, coméd. lyr., 2 a., par. de Saulnier, mus. de Champein (22 oct. 1790).

(1) Premier opéra représenté à l'Académie royale de musique.

Pouvoir (le) de l'amour, bal. héroïq., 3 a. et prol., mus. de Royer, par. de Lefebvre de Saint-Marc (23 avril 1743).

Praxitèle ou *la Ceinture*, op. 1 a., par. de Milcent, mus. de Mme Devisme (24 juil. 1800).

Premier navigateur ou *le Pouvoir de l'amour*, bal. 3 a., Max. Gardel (26 juillet 1785).

Prétendus (les), op. 3 a., par. de Rochon de Chabannes, mus. de Lemoyne (2 juin 1789).

Prince de Noisy (le), op. bal., 3 a., par. de La Bruère, mus. de Rebel et de Francœur (16 septembre 1760).

Princesse d'Elide (la), bal. héroïq., 5 a. et prol., par. de l'abbé Pellegrin, mus. de Villeneuve, (20 juil. 1728).

Princesse de Babylone (la), op. 3 a., par. de Vigée et Morel, mus. de Kreutzer (30 mai 1815).

Prise de Jéricho (la), op. biblique, 3 a., par. de Deschamps, Desprès et Morel, mus. de divers auteurs, principalement de Mozart, arrangée par Lachnith et Kalkbrenner (11 avril 1805).

Prix de la valeur (le), op. 1 a., par. de Joliveau, mus. de Dauvergne (1er oct. 1771).

Prophète (le), op. 5 a., par. de Scribe, mus. de Meyerbeer (16 avril 1849).

Proserpine, trag. lyr., 5 a., prol., par. de Quinault, mus. de Lulli (15 nov. 1680).

La même, réduite en 3 a., par. de Guillard, mus. de Paisiello (29 mars 1803).

Proserpine, bal. 3 a. de Gardel et Schneitzhœffer (14 fév. 1818.)

Provençale (*la*), 1 act., par. de Lafont, mus. de Candeille (8 nov. 1778).

Psyché, trag. lyr. 5 a., prol., par. de Th. Corneille et Fontenelle, mus. de Lulli (9 avril 1678).

Psyché, 3 a. de P. Gardel, mus. de Miller (14 décembre 1790).

Pygmalion, acte du *Triomphe des arts*, par. de Lamotte, retouchées par Ballot de Sevot, avec mus. de Rameau (27 août 1748).

Pygmalion, bal. 2 a., de Milon et T. Lefebvre (20 août 1800).

Pyrame et Thisbé, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de La Serre, mus. de Rebel fils et Francœur (17 oct. 1726).

Pyrrhus, trag. lyr. 5 a. et prol., par. de Fermelhuis, mus. de Royer (26 oct. 1730).

Pyrrhus et Polyxène, trag. lyr., 5 a., par. de Joliveau, mus. de Dauvergne (11 janv. 1763).

Reine de Chypre (*la*), op. 5 a., par. de Saint-Georges, mus. d'Halévy (22 déc. 1841).

Reine des Péris (*la*), comédie persane, 5 a. et prol., mus. de J. Aubert, par. de Fuzelier (1er avril 1725).

Reine de Saba (*la*), op. 4 a., par. de Michel Carré et J. Barbier, mus. de C. Gounod (28 fév. 1862).

Renaud, ou *la Suite d'Armide*, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de l'abbé Pellegrin, mus. de Desmarets (15 mars 1722).

Renaud, trag. lyr., 3 a., par. de Lebœuf, mus. de Sacchini (28 fév. 1783).

Révolte au sérail (*la*), bal. 3 a., de Taglioni et Th. Labarre (4 déc. 1833).

Réunion du 10 août (*la*), ou *l'Inauguration de la République française*, sans-culottide dramatique, 5 a., par. de Moline et Bouquier, mus. de Porta (5 avril 1794).

Richard en Palestine, op. 3 a., par. de Paul Foucher, mus. d'Ad. Adam (7 oct. 1844.)

Robert Bruce, op. 3 a., par. de Alph. Boyer et Gust. Waëz, mus. de Rossini (30 déc. 1846).

Robert le Diable, op. 5 a., par. de Scribe et Ger. Delavigne, mus. de Meyerbeer (21 novembre 1831).

Roger de Sicile, ou *le Troubadour*, op. 3 a., par. de Guy, mus. de Berton (4 mars 1817).

Roi (*le*) *de Lahore*, op. 5 act., par. de L. Gallet, mus. de J. Massenet (27 avril 1877).

Roi Théodore à Venise (*le*), op. hér., 3 a., trad. de l'italien par Moline, mus. de Paisiello (11 sept. 1787).

Roi d Yvetot (*le*), 1 a., de Musta, Labarre et Petipa (28 déc. 1865).

Roland, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Quinault, mus. de Lulli (8 mars 1685).

Le même, réduit en 3 a., par Marmontel, mus. de Piccinni (17 janv. 1778).

Roland à Roncevaux, op. 4 a., par. et mus. de A. Mermet (3 oct. 1864).

Romans (*les*), bal. hér., 5 entrées et prol., de Bonneval, mus. de Niel (23 août 1736).

Romans (*les*), op. bal., 4 a., par. de Bonneval, remis en mus. par Cambini (30 juil. 1776).

Roméo et Juliette, op. 4 a., par. de Ch. Nuitter, mus. de Bellini (7 sept. 1859, trad. d'I. Capuletti et Montecchi).

Rose de Florence (*la*), op. 2 a., par. de Saint-Georges, mus. de Biletta Emmanuel (10 novembre 1856).

Rosière (*la*), bal. 3 a., Maxime Gardel (29 juillet 1783).

Rosière républicaine (*la*), ou *la Fête de la Raison*, op. 1 a., par. de Sylvain Maréchal, mus. de Grétry (26 déc. 1793).

Rosine, 3 a., de Gersin, mus. de Gossec (14 juillet 1786).

Rossignol (*le*), op. 1 a., par. d'Etienne, mus. de Lebrun (23 avril 1816).

Sabinus, trag. lyr., 4 a., par. de Chabanon de Maugris, mus. de Gossec (22 fév. 1774).

Sacountala, 2 a., par. de Th. Gautier et Petipa, mus. de Reyer (14 juil. 1858).

Sainte-Claire, 3 a., par. de G. Oppelt, mus. du duc de Saxe-Cobourg (27 sept. 1855).

Saisons (*les*), op. bal., 4 entrées et prol., par. de l'abbé Pic, musique de Lulli et Colasse (18 oct. 1695).

Sapho, op. 3 a., par. d'Empis et Cournol, mus. de Reicha (16 déc. 1822).

Saphô, op. 3 a., par. d'Em. Augier, mus. de Gounod (16 avril 1851). Réd. à 2 a., 26 juillet 1858.

Saül, op. bibl., 3 a., par. de Desprès, Deschamps et Morel, mus. arrangée par C. Kalkbrenner et Lachnith, d'après Haydn, Mozart, Cimarosa et Paisiello (6 avril 1803).

Sauvages (*les*), bal. de Max. et P. Gardel (31 octobre 1786).

Scanderberg, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de La Motte et La Serre, mus. de Rebel et Francœur (27 oct. 1735).

Scylla, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Duché, mus. de Théobaldi Gatti (16 sept. 1701).

Scylla et Glaucus, trag. lyr., 5 a. et prol., par. d'Albaret, musique de Leclair (4 octobre 1746).

Séducteur au village (*le*), 2 a., d'Albert et de Schneitzhœffer (18 juin 1818).

Seigneur bienfaisant (*le*), op. 3 a., par. de Rochon de Chabannes, mus. de Floquet (14 décembre 1780).

Sémelé, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de La Motte, mus. de Marais (9 avril 1709).

Sémiramis, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Roy, mus. de Destouches (4 déc. 1718).

Sémiramis, op. 3 a., par. de Desriaux, d'après Voltaire, mus. de Catel (4 mai 1802).

Sémiramis, 4 a., par. de Méry, mus. de Rossini (9 juil. 1860).

Serment (*le*), ou *les Faux Monnayeurs*, op. 3 a., par. de Scribe et Mazères, mus. d'Auber (1er oct. 1832).

Sérénade vénitienne, entrée de ballet. mus. de Campra, par. de Danchet (1702). Joué en 1731, sous le titre du *Jaloux trompé*, (voir ce titre).

Servante justifiée (*la*), bal. 2 actes, de Gardel et Kreutzer (30 sept. 1818).

Sicilien (*le*), ou *l'Amour peintre*, bal., de A. Petit et F. Sor (11 juin 1827).

Siége de Corinthe (*le*), trag. lyr., 3 a., par. de Balochi et Soumet, mus. de Rossini (9 oct. 1826), Réd. en 2 actes en 1844.

Siége de Thionville (*le*), op. 2 a., par. de Saulnier et Dutilh, mus. de L. Jadin (4 juin 1793).

Somnambule (*la*), bal. 3 a., de Scribe et Aumer, mus. d'Hérold (19 sept. 1827).

Sophocle, op. 3 a., par. de Morel, mus. de Fiocchi (16 avril 1811).

Source (*la*), bal. 3 a., Nuitter, Saint-Léon, Delibes, Minkous (12 nov. 1866).

Stradella, op. 5 a., par. de Em. Deschamps et Emilien Pacini, musique de Niedermeyer (3 mars 1837).

Stella, ou *les Contrebandiers*, bal. 2 a., Saint-Léon, mus. de Pagni (22 fév. 1850).

Stratagèmes de l'Amour (*les*), op. bal., 3 a. et prol., par. de Roy, mus. de Destouches (26 mars 1726).

Stratonice, drame lyr., 1 a., par. de Hoffmann, mus. de Méhul (20 mars 1821).

Surprises de l'Amour (*les*), op. bal., 3 a., par. de Bernard, mus. de Rameau (31 mai 1757).

Sylphide (*la*), bal., 2 a., de Nourrit et Taglioni, mus. de Schneitzhœffer (12 mars 1832).

Sylvia, bal. 3 a. et 5 tabl., de J. Barbier et Reinach, mus. de M. Léo Delibes (14 juin 1876).

Sylvie, bal. hér., 3 a. et prol., mus. de Berton et Trial, par. de Laujon (18 nov. 1766).

Tamerlan, op. 4 a., par. de Morel, mus. de Winter (14 sept. 1802).

Tancrède, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Danchet, mus. de Campra (7 nov. 1702).

Tanhaüser, op. 3 a., par. et mus. de Richard Wagner (13 mars 1861).

Tarare, op. 5 a. et prol., par. de Beaumarchais, mus. de Salieri (8 juin 1787). Réduit à 3 a., Desaugier (3 fév. 1819).

Tarentule (*la*), bal. 2 a., de Scribe et Coralli, C. Gide (24 juin 1839).

Tarsis et Julie, trag. lyr., 5 a. et prol., mus. de Rebel et Francœur, paroles de La Serre 19 oct. 1728).

Télégone, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Pellegrin, mus. de Lacoste (6 nov. 1725).

Télémaque dans l'île de Calypso, bal., 3 a., par. de Gardel, mus. de Miller (23 fév. 1790).

Télémaque dans l'île de Calypso, tr. l., 3 a., par. de P. Dercy, mus. de Lesueur (11 mai 1796).

Télémaque ou *Calypso*, trag. op., 5 a., par. de l'abbé Pellegrin, mus. de Destouches (29 novembre 1714).

Télémaque, fragments des modernes, trag. op., 5 a. et prol., par. de Danchet, mus. de Campra (11 nov. 1704).

Téléphe, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Danchet, mus. de Campra (28 nov. 1713).

Tempête (*la*), ou *l'Ile des Génies*, bal. 2 a., d'A. Nourrit et Coralli, mus. de Schneitzhœffer (10 sept. 1834).

Temple de la Gloire (*le*), op. bal., 3 a. et prol., par. de Voltaire, mus. de Rameau (7 décembre 1745).

Temple de Gnide (*le*), past. 1 a., mus. de Mouret, par. de Bellis et Roy (14 oct. 1741).

Temple de la Paix (*le*), op. bal., 6 entrées et prol., par. de Quinault, mus. de Lulli (octobre 1685).

Tentation (*la*), op. bal., par. de Cavé, chorégraphie de Coralli, mus. d'Halévy, de Casimir Gide (20 juin 1832).

Théagène et Chariclée, trag. lyr., 5 a. et prol., paroles de Duché, mus. de Desmarets (3 fév. 1695).

Thémistocle, trag. lyr., 3 a., par. de Morel, mus. de Philidor (23 mai 1786).

Théonis ou *le Toucher*, past. des *Fragments nouveaux*, mus. de Berton et Trial, par. de Poinsinet (11 oct. 1767).

Théonoé, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de l'abbé Pellegrin (Laroque), mus. de Salomon (3 déc. 1715).

Thésée, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Quinault, mus. de Lulli (avril 1675).

La même, musique de Mondonville (13 janvier 1767).

La même, réduite en 4 a., par Morel, mus. de Gossec (1er mars 1782).

Thétis et Pelée, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Fontenelle, musique de Colasse (11 janvier 1689).

Tibulle et Délie ou *les Saturnales,* 1 act., par. de Fuzelier, mus. de Mlle de Beaumesnil (21 mars 1784).

Titon et l'Aurore, a., par. de Roy, mus. de Bury (18 fév. 1751), joué à Versailles dans les *Fêtes de Thétis.*

Titon et l'Aurore, past. héroïq., 3 a. et prol. de La Motte et de l'abbé de La Marre, mus. de Mondonville (9 janv. 1753).

Toilette (la) de Vénus, bal. de Noverre (15 juillet 1779).

Toison d'or (la), trag. lyr., 3 a., par. de Desriaux, mus. de Vogel (5 sept. 1786).

Toulon soumis, 1 a., par. de Fabre-Olivet, mus. de Rochefort (4 mars 1794).

Triomphe de l'Amour (le), bal. 20 entrées, par. de Benserade et Quinault, mus. de Lulli (6 mai 1681).

Triomphe de l'Harmonie (*le*), bal. héroïq., 3 entr. et prol., par. de Lefranc de Pompignan, mus. de Grenet (9 mai 1737).

Triomphe de la République (*le*), ou *le Camp de Grand-Pré*, op. 1 a., de Chénier, mus. de Gossec (27 janv. 1793).

Triomphe de Trajan (*le*), trag. lyr., 3 a., par. d'Esménard, mus. de Lesueur et Persuis (23 oct. 1807).

Triomphe des Arts (*le*), op. bal. 5 entrées, par. de Lamotte, musique de Labarre (16 mai 1700).

Triomphe des sens (*le*), op. bal., 5 a., prol. par. de Roy, mus. de Mouret (5 juin 1732).

Triomphe du mois de mars (*le*), ou *le Berceau d'Achille*, op. bal. 1 a., par. de E. Dupaty, mus. de Kreutzer (27 mars 1811).

Trois âges de l'opéra (*les*), prol. par., de Vismes, mus. de Grétry (27 avril 1778).

Trouvère (*le*), trad. de l'ital. Pacini, mus. de Verdi (12 janv. 1857).

Ulysse, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Guichard, mus. de J. Rebel (21 janv. 1703).

Ulysse, bal. 3 a., de Millon et Persuis (27 février 1807).

Union (*l'*) *de l'amour et des arts*, bal. héroïq. 3 entrées, mus. de Floquet, par. de Le Monnier (7 sept. 1773.)

Vaisseau fantôme (*le*), op. 2 a., par. de Paul Foucha, mus. de Dietsch (9 nov. 1842).

Velléda, op. 5 a., par. de Jouy, mus. d'Aimon (1824).

Vendetta (*la*), op. 3 a., par. de Léon et Adolphe, mus. de de Ruolz (11 sept. 1839).

Vénitienne (*la*), coméd. bal., 3 a., prol. par. de Lamotte, mus. de Labarre (26 mai 1705).

La même, mus. de Dauvergne (3 mai 1768).

Vénus et Adonis, trag. lyr., 5 a., prol., par. de J.-B. Rousseau, mus. de Desmarest (17 mars 1697).

Vénus et Adonis, op. 1 a., par. de Collet de Messine, mus. de Mondonville (9 mai 1758).

La même, de P. Gardel et Lefebvre fils (4 octobre 1808).

Vêpres siciliennes (*les*), op. 5 a., par. de Scribe et Duvergier, mus. de Verdi (13 juin 1855).

Vert-Vert, bal. 3 a., de Leuven et Mazillier, mus. de Deldevez et Tolbecque (24 nov. 1851).

Vestale (*la*), trag. lyr., 3 a., par. de Jouy, mus. de Spontini (11 déc. 1807).

Villon Francois, 1 a., par. de Got, mus. de Membrée (20 avril 1857).

Violon du diable (*le*), bal. 2 a., Saint-Léon, mus. de Pugni (19 janv. 1849).

Virginie, trag. lyr., 3 a., par. de Désaugiers aîné, mus. de Berton (11 juin 1823).

Vivandière (*la*), bal. 1 a. Saint-Léon et Pugni (20 oct. 1848.)

Voix humaine (*la*), op. 2 a., par. de Mélesville, mus. de G. Alary (30 déc. 1861).

Volière (*la*), bal. de Thér. Essler et C. Gide (5 mai 1838).

Voyages de l'Amour (*les*), bal. 4 a. et prol., par. de Leclerc de La Bruère, mus. de Boismortier (3 mai 1736).

Xacarilla (*la*), 3 a., de Scribe et Marliani (28 octobre 1839).

Zaïde, reine de Grenade, bal. hér., 3 a. et prol., par. de l'abbé de La Marre, mus. de Royer (3 sept. 1739).

Zaïs, op. bal., 4 a., prol., par. de Cahusac, mus. de Rameau (29 fév. 1748).

Zélindor, roi des Sylphes, op. bal., 1 a., prol., par. de Moncrif, mus. de Rebel et Francœur (17 mars 1745).

Zéloïde, ou *les Fleurs enchantées*, op. 2 a., par. d'Etienne, mus. de Lebrun (19 janv. 1818).

Zémire et Azor, b. 3 a., de Deshayes et Schneitzhœffer (20 oct. 1824).

Zéphire et Flore, op. bal., 3 a., prol., par. de Du Boulay, mus. de L. Lulli et J.-Louis Lulli (23 mars 1688).

Zerline, ou *la Corbeille d'oranges*, op. 3 a., par. de Scribe, mus. d'Auber (16 mai 1851).

Zirphile et Fleur de myrte, op. 2 a.. par. de Jouy et Lefebvre, mus. de Catel (29 juin 1818).

Zoroastre, trag. lyr., 5 a. et prol., par. de Cahusac, mus. de Rameau (5 déc. 1749).

DESCRIPTION GÉNÉRALE DU MONUMENT.

Travaux. — Construction.

Un décret du 29 septembre 1860 déclara d'utilité publique la construction d'une nouvelle salle d'opéra, avec toutes ses dépendances, sur un emplacement situé entre le boulevard des Capucines, la rue de la Chaussée-d'Antin, la rue Neuve-des-Mathurins et le passage Sandrié.

Le projet de construction de cette nouvelle salle fut mis au concours, le 29 décembre suivant. C'est à la suite de ce concours que M. Charles Garnier, ancien grand prix de l'Ecole des Beaux-Arts, fut déclaré à l'unanimité du jury (1) architecte, chargé de l'exécution du *Nouvel Opéra.*

Les travaux de fondation, commencés en août 1861, durèrent plus d'une année. Ils exigèrent 165,000 journées d'ouvriers, dont 130,000 pour la maçonnerie et plus de 2,500 nuits pour les travaux d'épuisement de la nappe d'eau que l'on rencontra dans le sol.

(1) Ce jury, sous la présidence de M. le comte Walewski, était composé de MM. Lebas, Gilbert, Caristre, Duban, de Givors, Hittorf, Lesueur et Lefuel, membres de l'Académie des Beaux-Arts (section d'architecture), et de MM. de Cardaillac, Questel, Lenormand et Constant Dufeux, membres du Conseil général des bâtiments civils.

Le 21 juillet 1862, la première pierre de l'édifice fut posée par M. le comte Walewski, ministre d'Etat.

En 1863, le bandeau du premier étage était posé.

Au 15 août 1867, la façade du monument fut découverte pour la première fois.

Les toitures furent achevées en 1869. A cette époque, le nombre des journées d'ouvriers employés depuis le commencement des travaux s'élevait à 1,107,632.

Interrompus par la guerre de 1870, par le siége de Paris et l'insurrection du 18 mars 1871, les travaux du Nouvel Opéra ne furent repris qu'à la fin de 1871 et poussés avec activité, surtout en 1873, après l'incendie de la salle de la rue Le Peletier (29 octobre 1873). En sorte que l'édifice, bien qu'inachevé dans certaines parties, put être livré à l'administration en décembre 1874, et son inauguration eut lieu le 5 janvier 1875.

Les sommes inscrites au budget de l'Etat pour cette construction se sont élevées jusqu'à ce jour à 35,400,000 francs.

EXTÉRIEUR.

FAÇADE ET PAVILLONS.

Le monument de l'Opéra est situé dans le IXe arrondissement. Il forme un édifice isolé, dans la direction du sud-est au nord-est, entre

le boulevard Hausmann, au nord et la place de l'Opéra, au sud; il est limité à l'ouest par les rues Auber et Scribe, et à l'est par les rues Halévy et Glück.

Un large trottoir, dont le périmètre n'a pas moins de 500 mètres, environne de toutes parts le monument.

GRAND PERRON.

Un *grand perron* (*a*) (1) formé de dix marches en pierre, précède la façade principale; sa plate-forme, de 35 mètres de longueur sur 4 m. 50 environ de largeur, supporte deux candélabres (*b*) à chaque extrémité.

Au-devant du perron, sur le trottoir de la façade, sont deux candélabres (*c*) porte-affiches de grande dimension, modelés par M. Corbon et exécutés par MM. Lacarrière, Delatour et Cie.

FAÇADE PRINCIPALE.

La *façade principale* a 56 m. de largeur sur 30 de hauteur, à partir du perron, et 32 du sol de la place. Elle se compose d'un rez-de chaussée et d'un premier étage surmonté d'un attique. A chaque extrémité de la façade se trouve un avant-corps d'environ 11 m. de largeur, surmonté d'un fronton.

Le rez-de-chaussée a 8 m. de hauteur; il est

(1) Les lettres et les chiffres entre parenthèes renvoient au plan d'ensemble qui accompagnes la brochure.

en liais de Larrys et présente sept ouvertures en arcades, donnant accès à une galerie intérieure de 4 m. de largeur.

Chaque arcade, qui a 5 m. 60 environ de hauteur sur 3 m. 50 de largeur, est fermée par une grille en fer de 2 m. 25 de hauteur, portant trois petites lyres dorées.

Chaque avant-corps du rez-de-chaussée est orné de deux groupes de sculpture, mesurant 4 m. de hauteur et représentant : à gauche, la *Musique* (sculpté par M. Guillaume), et la *Poésie lyrique* (œuvre de M. Jouffroy); à droite, le *Drame lyrique* (sculpté par M. Perraud), et la *Danse* (par Carpeaux).

Entre ces groupes et contre les montants des arcades sont quatre statues, de 2 m. 50 de hauteur, savoir : le *Drame* par M. Falguière; le *Chant* par MM. Dubois et Vatrinelle; l'*Idylle* par M. Aizelin; la *Cantate* par M. Chapu.

Au-dessus de ces statues ont été sculptés quatre médaillons au centre desquels figurent les profils de *Pergolèse*, de *Cimarosa*, de *Bach* et de *Haydn*, dus à M. Gumery.

Le premier étage (13 à 14 m. de hauteur) présente une série de colonnes corinthiennes accouplées, en pierre de Bavière, ayant chacune 10 m. de hauteur. Ces colonnes, à fût cannelé, sont reliées par des balcons en pierre polie de l'Echaillon et portées par des balustres en marbre vert de Suède. Elles laissent entre elles

sept ouvertures (de 4 m. 50 de largeur sur 6 m. 50 de hauteur) donnant sur la Loggia. Dans chacune de ces ouvertures, on aperçoit des colonnes de plus petite dimension, à fût lisse, en fleur de pêcher, surmontées de chapiteaux en bronze doré.

M. Garnier, dans son bel ouvrage sur le *Nouvel Opéra*, dit, à l'occasion de ces colonnes : « Au lieu de ce tore et de ce filet traditionnels qui, depuis deux mille ans, couronnent tous les fûts des colonnes, j'ai placé une succession de diverses moulures qui se relient au chapiteau et accompagnent le fût. Une opération analogue a été faite au-dessus des bases des colonnes. »

Les petites colonnes supportent un rideau en pierre du Jura, sculpté d'arabesques et percé d'œils-de-bœuf au centre desquels sont placés sept bustes, en bronze doré, représentant : *Mozart* (1756-1791) (1) ; *Beethoven* (1772-1827) ; *Alpontini* (1778-1851) ; *Auber* (1782-1871) ; *Rossini* (1792-1868) ; *Meyerbeer* (1794-1864) ; *Halévy* (1799-1862).

Au-dessus du premier étage règne un cordon en pierre, qui relie les frontons des avant-corps. Le centre de ces frontons est orné de sculptures dues à MM. Petit et Gruyère, et représentant :

(1) Ces dates indiquent, la première, l'année de la naissance, la deuxième, celle de la mort de chacun de ces compositeurs.

celui de gauche, l'*Architecture* et l'*Industrie;* celui de droite, la *Peinture* et la *Sculpture.*

L'*attique* qui surmonte le premier étage et les avant-corps est formé par une large bande de marbre Sarancolin, et divisé en panneaux ou compartiments séparés par des sculptures statuaires dues à M. Maillet.

L'attique est terminé par une rangée de masques antiques, en bronze doré, œuvre de M. Klagmann.

Enfin, au-dessus de l'attique et de chaque avant-corps de la façade principale s'élèvent deux groupes en bronze doré, modelés par M. Gumery; celui de gauche représente l'*Harmonie,* celui de droite la *Poésie.* Chacune des statues a 5 m. de hauteur et 7 m. 25, de la base aux extrémités des ailes.

En se plaçant à distance du monument, au-delà du boulevard des Italiens, on aperçoit, comme complétant l'ensemble de la façade principale, en arrière des groupes de Gumery :

1° La coupole extérieure de la salle, couverte en cuivre, couronnée par une vaste lanterne dorée servant à la ventilation de la salle.

2° Le grand pignon du bâtiment de la scène, accompagné de trois groupes en métal, dont l'un, celui du centre, a été exécuté par Millet, les deux autres sont l'œuvre de M. Lequesne.

Ces deux derniers représentent des *Renommées* tenant *Pégase* par la bride ; ils ont, de la

plinthe au haut des ailes des Pégases, près de 4 m. de hauteur. Tous deux ont été reproduits en galvanoplastie par M. Oudry.

Le groupe de Millet a 5 m. d'élévation; il a été fondu en bronze par M. Denière et représente la *Danse* et la *Musique* sous la forme de deux figures assises, et la *Poésie* sous celle d'*Apollon*, élevant sa lyre au-dessus de sa tête.

Du sol de la place au sommet de ce groupe, la façade a plus de 63 m. de hauteur.

FAÇADES LATÉRALES.

1° *Façade de l'Ouest.*

La façade de l'ouest, que longent les rues Auber et Scribe, commence à 8 m. environ en arrière de la façade principale et ressort, sur cette dernière, d'une largeur de 5 m. 80.

Son étendue, du sud au nord, est de 148 m. environ. Elle est formée de trois étages qui s'élèvent à la hauteur de l'attique de la façade principale et présentent dans leur ensemble le style de cette dernière. Les colonnes sont remplacées par des pilastres à cannelures.

Les fenêtres et les portes du rez-de-chaussée, en forme d'arcades, sont au nombre de douze.

Le centre de la façade est occupé par un grand pavillon (1) circulaire de 15 m. environ de diamètre, présentant sur la droite et sur la gauche un avant-corps, surmonté d'un fronton sculpté par MM. Pallet et Travaux. Ce pavillon

était destiné au chef de l'Etat; son rez-de-chaussée est coupé en deux parties par deux rampes circulaires (*d*) qui, partant du sol de la rue Scribe, conduisent les voitures sous un vestibule couvert. Les entrées de ce vestibule sont ornées de cariatides, œuvre de MM. Elias Robert et Mathurin Moreau; elles sont en outre surmontées de médaillons au centre desquels avaient été placés deux aigles aux ailes déployées qui ont été enlevées après le 4 septembre 1870.

Le premier étage du pavillon présente de larges fenêtres accompagnées de balcons et surmontées dans la partie circulaire de petits frontons sculptés.

Des colonnes accouplées entourent les fenêtres des avant-corps qui sont surmontés de grands frontons sculptés, représentant : l'un, au sud, la *Musique* et la *Danse* (œuvre de M. Ottin); l'autre, au nord, le *Chant* et la *Poésie*, par M. Cabet. Ces frontons sont reliés par un large cordon qui termine le premier étage au-dessus duquel s'élève une coupole couverte en cuivre, entourée de lucarnes ovales ornées de sculptures.

La clef de ces lucarnes est surmontée d'une sphère armée d'une pointe ; elle mesure 1 m. 25 de la base de la sphère à l'extrémité de la pointe.

La coupole supporte à la partie supérieure une large couronne impériale entourée de huit aigles aux ailes déployées, œuvre de M. Caïn.

Les ouvertures du premier étage de la façade et du pavillon conservent, comme celles du rez-de-chaussée, le style de la façade principale.

A chaque extrémité, les fenêtres présentent un large balcon avec balustrade en marbre.

Le second étage est orné de treize bustes représentant : 1° dans la partie en retour de la façade principale du côté de la place, *Scribe* (1791-1861);

2° A sa suite, jusqu'au pavillon : *Cambert* (1628-1677); *Campra* (1660-1744); *J.-J. Rousseau* (1712-1778); *Philidor* (1726-1795); *Piccinni* (1728-1800); *Paisiello* (1741-1816), œuvres de M. Itasse;

3° Du pavillon à l'extrémité de la façade : *Chérubini* (1760-1842); *Méhul* (1763-1817); *Nicolo* (1775-1822); *Weber* (1786-1826); *Bellini* (1802-1835); *Adam* (1803-1856), œuvres de M. Denéchaux.

Au-dessous de chacun de ces bustes sont sculptées, sur un écusson spécial, les armes de la ville natale du compositeur.

Devant la façade ouest s'étend une enceinte fermée par une balustrade et les rampes du pavillon central.

La balustrade (*e*) qui commence, du côté de la place, en arrière de la première porte de la façade, est en pierre et en marbre bleu turquin. Elle est ornée dans toute son étendue par quatre petites colonnes rostrales (*g*) porte-affi-

ches et quatre statues-lampadaires (*h*) placées deux à deux aux petites entrées de la balustrade et de chaque côté des rampes.

Les colonnes rostrales sont en fonte de fer, recouvertes de cuivre; elles sont coupées dans leur hauteur par des proues de navire supportant des lanternes à gaz, et surmontées d'un chapiteau ionique couronné par une sphère armée d'une pointe.

Les rampes sont fermées, sur la rue Scribe, par une large grille en fonte, accompagnée de deux grandes colonnes (*i*) en granit d'Ecosse, surmontées d'aigles aux ailes déployées. Chacune des rampes est ornée de petits candélabres (*k*) portant un globe en verre dépoli.

2° *Façade de l'Est.*

La façade de l'Est est limitée par les rues Halévy et Glück. Elle a la même étendue que la précédente et présente la même disposition d'étages.

Le rez-de-chaussée du grand pavillon (2) est formé de sept arcades destinées au passage des voitures. Chacune de ces arcades est fermée par une petite grille en fer portant au centre une lyre dorée.

La clef des arcades des avant-corps est ornée d'une proue de navire, de 90 centimètres de saillie, surmontée d'une couronne murale qui se détache sur des branches de lauriers.

Les sculptures des grands frontons du pavillon représentent : du côté de la place, la *Comédie et le Drame*, sculpteur, M. Girard ; du côté opposé, la *Science et l'Art*, œuvre de M. Maniglier.

La coupole qui termine le pavillon est, comme dans la façade ouest, entourée de lucarnes et couverte en cuivre. Elle est surmontée en outre de la couronne de la ville de Paris, entourée de huit proues de vaisseau portant leurs rames rassemblées en forme d'ailes.

D'un pavillon à l'autre, le monument a une largeur totale de 98 m. 50.

En face des arcades des avant-corps et de chaque côté du pavillon s'élèvent deux candélabres (*i*) de 7 m. 50 de hauteur, formés d'une pyramide en marbre fleur de pêcher portant des appareils à gaz.

Comme dans la façade ouest, treize bustes de compositeurs sont distribués entre les fenêtres du troisième étage, savoir, à partir de la place jusqu'au pavillon : *Quinault* (1635-1688), dans la partie en retour de la façade principale ;

A sa suite sur la façade : *Montewerde* (1568-1643); *Durante* (1684-1755); *Jomelli* (1724-1774); *Monsigny* (1729-1807); *Grétry* (1741-1813); *Sacchini* (1735-1786), sculptés par M. Walter ;

Du pavillon à la façade postérieure : *Lesueur* (1763-1837); *Berton* (1767-1844); *Boïeldieu* (1775-1834); *Herold* (1791-1833); *Donizetti* (1798-1848); *Verdi* (1814-), sculptés par M. Bruyer.

Chacun de ces bustes est accompagné d'un écusson où sont sculptées les armes de la ville natale du compositeur.

L'enceinte périmétrique de cette façade est fermée par une balustrade de 1 m. 25 environ de hauteur.

Cette balustrade présente neuf ouvertures avec portes en fonte, en forme d'éventail reportant le poids et la poussée de la grille sur le pivot de support.

Chacune de ces ouvertures est accompagnée de deux statues lampadaires (*n*) du même modèle que celles de la façade-ouest. Ces statues, au nombre de dix-huit, représentent deux types élégants de femmes nues, modelés par M. Chabaud. Elles ont chacune 2 m. de hauteur et plus de 5 m., du sol à l'extrémité de la lanterne.

Quatre colonnes rostrales (*m*) ornent, en outre, la balustrade de l Est; elles sont de même forme et de même composition que celles de la façade-ouest. Chacune d'elles a 9 m. 30 d'élévation, du sol à la pointe qui termine la sphère.

FAÇADE POSTÉRIEURE OU DU NORD.

La façade postérieure est établie dans le prolongement de la rue Neuve-des-Mathurins et fait face au boulevard Haussmann. Elle est formée par un bâtiment de 18 m. de largeur, accompagné de deux ailes de 10 m. de profondeur, sur 12 de largeur en façade.

La hauteur des bâtiments est de 25 m. environ, partagée en cinq étages.

La partie centrale de cette façade présente le style des façades latérales : fenêtres à frontons sculptés entre des pilastres à cannelures.

Les cheminées établies sur la toiture des bâtiments sont ornées de petites lyres qui donnent à l'ensemble un aspect d'une grande originalité.

Vue à une certaine distance du côté du boulevard Haussmann, la façade postérieure est complétée par le grand pignon nord du bâtiment de la scène, dont la partie centrale offre une large ouverture surmontée d'un fronton portant un buste de Minerve, de 5 m. de hauteur, entouré de feuilles de laurier. Les pilastres sur lesquels s'appuie le fronton sont ornés de deux grands masques antiques sculptés.

Le sommet du grand pignon porte une lyre qui, avec le socle sur lequel elle s'appuie, a 5 mètres d'élévation. Chaque extrémité latérale du pignon est ornée d'une petite pyramide en pierre de 5 m. 50 de hauteur, de la base à la pointe de la tige en fer dont elle est armée.

La façade postérieure est précédée d'une cour (*r*) fermée par un mur demi-circulaire dans lequel sont pratiquées plusieurs portes. La principale (*p*) est une porte monumentale formée d'une arcade avec grille en fer et deux piliers latéraux. Les pierres de l'archivolte de l'arcade

sont taillées à facettes; la clef et les tympans sont également sculptés.

L'entablement, qui s'appuie sur une frise formée de cannelures en consoles, est surmonté d'un attique portant au centre un fronton sculpté et aux deux extrémités une pyramide quadrangulaire dont la base est ornée d'un anneau et de fleurs en relief.

La largeur de cette porte monumentale est de 8 m. 50; sa hauteur de 11 m., du sol au sommet du fronton.

L'arcade a 5 m. 50 de hauteur sur 3 m. 50 de largeur.

Enfin la hauteur de chaque petite pyramide est de 3 m.

La porte centrale est accompagnée de deux petites portes latérales (*q*) formées, chacune, de deux piliers en pierre, surmontés d'une sphère, et fermées par une grille. Elles ont chacune 5 m. de largeur; les piliers ont 6 m. de hauteur, du sol à la sphère.

TOITS ET COUPOLES.

Le monument de l'Opéra vu de trois quarts, en se plaçant à l'angle sud des rues Auber et Scribe, présente des saillies prononcées qui en font ressortir les diverses parties.

C'est, d'abord, à partir de la place, le corps de bâtiment qui, de la façade principale, s'étend aux pavillons latéraux, avec une toiture basse

dissimulée par l'attique; vient ensuite le bâtiment circulaire de la salle de spectacle proprement dite, qui se termine par une large coupole entre les deux pavillons;

Puis, le grand bâtiment carré de la scène avec son toit à deux pans;

Enfin les bâtiments de la façade postérieure avec une toiture basse.

Le bâtiment circulaire de la salle présente, à sa partie supérieure, une série d'œils-de-bœuf et se termine par une coupole appuyée sur un large entablement à cannelures.

La coupole est surmontée par une grande lanterne qui en forme le couronnement et sert à la ventilation de la salle comme orifice de cheminée d'appel.

La coupole et la lanterne, ainsi que les nervures, sont en cuivre repoussé. C'est la maison Mauduit et Béchet qui a exécuté ce travail.

Dans le projet de M. Garnier, non-seulement la grande lanterne centrale devait être dorée, telle qu'elle l'est actuellement, mais encore les grosses côtes des dômes et les couvre-joints, ainsi qu'une partie des couronnements des pavillons latéraux. La susceptibilité ombrageuse du public, surexcitée par les malheurs de 1870, y fit renoncer l'éminent architecte (1).

(1) *Trop d'or!* tel était le cri général. Et M. Garnier, dans son *Nouvel Opéra*, prouve que toutes les dorures, *sans exception*, n'ont coûté que

Le bâtiment carré de la scène, formé de gros murs de 1 m. 50 d'épaisseur, présente sur les quatre faces des œils-de-bœuf de 1 m. 80 de diamètre, dont les uns, pleins, sont garnis d'un fond de mosaïque ayant à son centre une lyre, les autres destinés à éclairer les étages supérieurs de la scène, sont fermés par un grillage en fonte représentant une lyre.

Les cartouches des angles sont ornés d'aigles aux ailes déployées, de 3 m. 50 de hauteur, entre lesquelles court une large frise composée de guirlandes qui se détachent sur le fond de la façade.

De longues barbacanes effilées fendent le nu du grand mur de la scène.

Enfin, la crête du toit est terminée par une longue plate-forme de plus de 2 mètres de largeur où l'on peut se promener à l'aise et jouir du panorama qui se déroule de tous côtés.

INTÉRIEUR DU MONUMENT.

REZ-DE-CHAUSSÉE. — SERVICE PUBLIC.

Les parties du rez-de-chaussée affectées au service public sont :

1° Du côté de la façade principale,

Le grand vestibule destiné aux spectateurs à

132,000 fr. pour une superficie de 4,400 mètres, tandis que l'ancienne salle de la rue Le Peletier, pour une superficie de 1,700 mètres, avait nécessité 53,000 fr. de dorures.

pied (3). On y arrive en passant par la galerie des arcades et franchissant des portes doubles.

Ce vestibule, qui a un plafond en forme de voûte, est terminé aux deux extrémités par des vestibules octogones servant à la distribution des billets.

Il est éclairé, dans la partie centrale, par des candélabres à gaînes de marbre, et, aux extrémités, par des appliques sur fonds sculptés.

En face des portes d'entrée sont assises quatre statues sculptées par MM. Alasseur, Cavelier, Schœnewerki et Salmson, et représentant, à partir de la ganche : *Rameau*, *Glück*, *Lulli* et *Haëndel*. Au-dessus de chacune de ces statues sont sculptées les armes de la ville natale de ces compositeurs.

Le vestibule du contrôle auquel on arrive par de grandes ouvertures situées entre les statues et en montant dix marches en marbre vert de Suède, est orné, de chaque côté, de cinq candélabres de forme élégante. Entre chaque ouverture est un panneau sculpté au centre duquel se trouve une grande plaque de marbre Sarancolin. Ces sculptures sont de MM. Kneth et Chabaud.

2° Du côté de la façade de l'est :

Le bureau des billets et la *galerie* où attendent les spectateurs qui n'ont pas pris leurs billets à l'avance (5-5). Un petit escalier y donne accès du dehors.

Le vestibule circulaire destiné au passage des abonnés et des spectateurs qui ont loué leurs places à l'avance. On y arrive par les arcades du pavillon et après avoir franchi une double série de portes à tambour donnant sur une galerie où se fait le contrôle.

Ce vestibule est placé au-dessous de la salle de spectacle. Sa voûte est supportée par seize colonnes cannelées en pierre rouge de Sampan, ayant l'apparence du granit, et ornées de chapitaux en marbre blanc d'Italie. Ces colonnes forment autour de la salle une galerie ou portique circulaire éclairé par des suspensions en bronze.

Les arcs en pierre de Saint-Ylie, portant sur les colonnes, ont une clef qui, dans le principe, devait être ornée d'un cartouche à feuillage.

La voûte d'arête annulaire qui contourne le vestibule a un enduit en stuc.

Les niches de la galerie sont ornées de quatre grands vases de Sèvres.

Au centre du vestibule est un pouf sur lequel a été placé un *Mercure* en plâtre bronzé, œuvre de M. Duret. On peut encore remarquer les mosaïques du sol et les motifs d'ornement sculptés sur les piliers.

La rosace qui forme le milieu de la voûte est ornée de seize têtes modelées par M. Chabaud, représentant les douze signes du zodiaque et les quatre saisons. Au centre de cette rosace

est une inscription entrelacée à la turque, signature de l'architecte du monument et dont voici la traduction : « *Jean-Louis-Charles Garnier, architecte,* 1861-1875. »

Trois ouvertures, placées sur la gauche du vestibule circulaire, conduisent au grand escalier par trois galeries. Au centre et au-dessous de la voûte du palier principal est un bassin garni de fleurs et orné de la statue en bronze de la *Pythie* ou *Pythonisse*, œuvre du sculpteur *Marcello* (Mme la duchesse Colonna de Castiglione).

Le dessous de la voûte centrale est éclairé par deux candélabres qui s'infléchissent de façon à ramener la lumière en avant de la Pythie.

A droite et à gauche, on a devant soi les premières révolutions du grand escalier d'honneur. Les voûtes et les colonnes qui les soutiennent sont en pierre de l'Echaillon et ornées de feuillages, de lyres, de têtes emblématiques, d'instruments divers, de pampres, etc. Les voûtes sont en plâtre et les morceaux, moulés par partie, ont été accrochés à l'ossature de la voûte. Il y a une centaine de morceaux différents, ainsi ajustés côte à côte. Ce travail a été exécuté par M. Corboz.

3° Du côté de la façade de l'ouest :

Le bureau de location précédé d'une galerie (6-6) à laquelle on arrive soit de la place, soit de la rue Auber.

Les vestibules de dégagements du pavillon destiné au chef de l'Etat, ainsi que l'escalier qui

conduit à sa loge. Ces parties, ainsi que les écuries des gardes, sont restées inachevées.

LE GRAND ESCALIER.

Soit qu'on entre par la façade principale ou par le pavillon de l'Est, on arrive au grand escalier après avoir traversé les vestibules désignés précédemment.

A hauteur du vestibule du contrôle, on est en face de la rampe centrale qui aboutit à un palier commun d'où deux rampes latérales conduisent aux premières loges.

Au bas de la rampe et de chaque côté, sur des piédestaux en marbre sont deux groupes de figures en galvanoplastie, œuvre de M. Carrier-Belleuse. Chaque groupe supporte des appareils d'éclairage composés de divers bouquets de lumières. — La galvanoplastie de ces groupes a été faite par MM. Christofle et Bouillet.

Les marches de l'escalier sont en marbre blanc de Serravazza, bordées par une balustrade en onyx d'Algérie. Les balustres en marbre rouge antique de Causnes reposent sur des socles en marbre vert.

La cage de l'escalier est carrée, elle a 16^{m},29 de côté. A hauteur du premier étage, elle est formée par trente colonnes monolithes (1), à

(1) Ces colonnes ont été fournies par MM. Derville et Cie, exploiteurs des carrières de Sarancolin, pour le prix total de 148,000 francs, soit 4,933 fr. 33 c. par colonne.

fût lisse en marbre Sarancolin, avec bases et chapiteaux à volutes, en marbre blanc de St-Béat.

A gauche, ces colonnes sont groupées par quatre; sur les autres faces, au droit de chaque colonne sont des pilastres en fleur de pêcher ou en brèche violette d'Italie, à chapiteaux et balustres en marbre blanc de Carrare.

Ces colonnes et ces pilastres soutiennent des arcades sculptées, dans les tympans desquelles sont des médaillons en marbre jaune clair, entourés de têtes d'enfants et d'autres ornements. œuvres de M. Chabaud.

Ces arcades sont surmontées d'un entablement au-dessus duquel on aperçoit douze autres arcades correspondant aux précédentes. L'entablement présente dans toute son étendue des incrustations de marbres de diverses provenances.

L'entre-colonnement du côté gauche et les arcades sur les autres faces ont, à chaque étage, des balcons qui donnent vue sur le grand escalier.

Au premier étage, les balcons avancent sur la cage de l'escalier par un encorbellement à balustres en spath-fluor; leur rampe est en onyx et leur socle en brocatelle d'Espagne. A hauteur de ces balcons, douze grands candélabres en bronze éclairent tout l'escalier.

Les balcons des deuxième et troisième étages sont en bronze, ceux des cinquièmes loges, au nombre de douze, sont en marbre de Campan

vert et en pierre de Saint-Ylie. A chacun d'eux est affecté un candélabre en bronze.

Douze médaillons en marbre jaune fleuri décorent cette partie supérieure de l'escalier.

La voûte est ornée de quatre grandes compositions allégoriques représentant : 1° Apollon conduisant son char ; 2° Apollon jouant de la lyre ; 3° Apollon dieu de la poésie ; 4° Apollon dieu de la lumière. Ces compositions sont dues à M. Pils (1).

Toutes les têtes de la voussure, des tympans, arcades et portes du rez-de-chaussée ont été modelées et exécutées par M. Chabaud.

Les ornements de l'escalier, depuis le point de départ des marches jusqu'au niveau des premières loges, sont de M. Corboz. A partir des premières loges jusqu'à la voûte, les ornements ont été exécutés par M. Choiselat.

Les candélabres placés sur les consoles et sur les piédestaux sont de la maison Lacarrière et Cie.

ÉTAGE DE L'AMPHITHÉATRE, DE L'ORCHESTRE ET DES BAIGNOIRES.

A hauteur du palier principal du grand escalier, se présente une porte monumentale qui donne accès à l'amphithéâtre, à l'orchestre et aux baignoires.

(1) M. Pils, épuisé par la maladie et le travail, a été contraint de laisser achever son œuvre par M. Clairin et un de ses autres élèves.

Cette porte est surmontée d'un fronton soutenu par deux cariatides sculptées par M. Thomas, représentant, l'une la *Tragédie*, l'autre la *Comédie*.

Le fronton supporte deux enfants en marbre blanc de Carrare soutenant la couronne murale et l'écusson des armes de Paris en bronze.

Au-dessous de ce groupe, une large plaque de marbre jaune relie le fronton aux cariatides dont les draperies sont formées de marbre vert de Suède et de marbre jaune de Sienne.

Les socles des cariatides sont composés d'une corniche d'onyx d'Algérie et d'un bandeau de marbre rouge de Causnes.

Deux grands candélabres en bronze, à droite et à gauche de la porte, éclairent les marches de l'escalier.

La porte que nous venons de décrire conduit au corridor des stalles d'orchestre, des baignoires et des stalles d'amphithéâtre. En face, un escalier conduit au parterre. A droite et à gauche, on rencontre d'abord les vestibules des stalles d'amphithéâtre, puis les baignoires, et aux extrémités les entrées des stalles d'orchestre. A la suite sont les baignoires d'avant-scène et les passages qui communiquent de la salle à la scène.

Dans la partie du corridor, à droite, se trouvent, en partant de l'escalier : un vestibule de water closets; un cabinet pour le médecin de

service ; un vestiaire et le cabinet du commissaire de police.

A partir du palier principal, l'escalier se divise en deux parties composées chacune de dix-huit marches qui conduisent aux balcons du premier étage.

PREMIER ÉTAGE.

AVANT-FOYER.

L'avant-foyer est la galerie qui sépare la salle du foyer. Cette galerie a 20 mètres de long et se termine à chaque extrémité par un salon ouvert sur les corridors qui correspondent avec la salle.

La partie qui est contigue au grand foyer est ornée de huit pilastres en marbre fleur de pêcher, formant des arcades entre lesquelles sont sculptés des enfants soutenant des médaillons en marbre.

Entre les pilastres se trouvent trois portes de 7 mètres d'élévation, donnant accès au grand foyer, et deux panneaux garnis de grandes glaces de Saint-Gobain.

La voûte, à laquelle sont suspendus trois lustres, est entièrement revêtue de mosaïques, œuvres de deux Italiens, MM. Fracchina et Mazzioli ; Fracchina, pour la voûte centrale, et Mazzioli, pour les deux coupoles.

TAYLOR INC

La voûte est décorée de quatre grands panneaux représentant : 1° Diane et Endymion; 2° Orphée et Eurydice; 3° l'Aurore et Céphalis; 4° Psyché et Mercure.

Ces quatre panneaux ont été dessinés par Curzon et enclavés dans la voûte par la maison Salviati de Venise.

A la voûte de l'avant-foyer, on remarque une inscription en caractères grecs du VIIIe siècle dont voici la traduction :

« La mosaïque décorative a été appliquée « pour la première fois en France pour l'orne- « mentation de cette voûte et la vulgarisation « de cet art.

« Les figures peintes par de Curzon ont été « exécutées par Salviati, les ornements par « Facchina. L'architecture est de *Charles Gar-* « *nier.* »

Sur les pieds-droits qui séparent la voûte centrale des coupoles des extrémités, existent quatre médaillons en lave émaillée, ornés de palmes en bronze. Ces médaillons représentent les attributs de musique typiques de l'antiquité : la Grèce, l'Egypte, l'Espagne et l'Italie, qui ont été exécutés par M. Em. Solier.

Dans les salons ouverts aux extrémités de l'avant-foyer sont quatre tympans sculptés représentant :

La *terrasse et la charpente*, par M. Delaplanche;

La *maçonnerie et la serrurerie*, par M. Barriat;

Le *pavage et le gaz*, par M. Cugnot;

La *tapisserie et la menuiserie*, par M. Vital Dubray.

Deux pièces circulaires de 6 mètres de diamètre, situées aux extrémités de l'avant-foyer, servent de vestibules (1), l'une du côté est de la galerie du glacier, l'autre du côté ouest à celle du fumoir.

Dans le premier de ces petits salons, un soleil étend sur toute la coupole de nombreux rayons, entremêlés de foudres, de salamandres, d'étoiles, etc. Quatre glaces étamées à l'or rendent les reflets orangés et donnent aux lumières du lustre central une teinte rougeâtre d'un aspect fantastique.

Dans le second salon, c'est la lune ou du moins ses rayons argentés qui forment la décoration de la voûte, avec diverses constellations. La pièce est argentée par l'adjonction de feuilles de platine.

Dans cette salle, quatre panneaux sont restés inachevés; le manque d'argent n'a pas permis de faire exécuter les peintures qu'ils devaient recevoir.

(1) Ces vestibules, dit M. Garnier, devraient s'appeler : le premier, salon du froid; le second, salon du feu. Par suite d'une erreur des maçons, le *salon du froid* ou de la glace est du côté du fumoir, et celui *du feu* est du côté du glacier.

A la suite du premier de ces vestibules se trouvent, sur la rue Glück, les diverses pièces qui doivent servir au glacier et au restaurant, savoir : la galerie du glacier qui a 32 mètres de longueur sur 5 mètres de largeur, et à sa suite, sur la droite, le laboratoire du glacier.

Le premier de ces vestibules, du côté de la rue Halévy, conduit à d'autres pièces, encore inachevées, et qui doivent servir à l'installation d'un glacier et d'un restaurant. Ce sont, à partir du vestibule :

1° Une grande galerie de 32 mètres de longueur sur 5 mètres de largeur, pour le glacier ;

2° A l'extrémité de cette galerie, sur la droite, le laboratoire du glacier;

3° A la suite de la première galerie, celle destinée an restaurant ;

4° Sur la droite, dans le pavillon, le grand salon du restaurant, qui a 14 mètres de diamètre, et sur les côtés, de petits salons et un laboratoire à l'usage du restaurant.

Le vestibule, du côté de la rue Scribe, conduit à une galerie de 32 mètres de longueur sur 5 mètres de largeur, qui doit servir de fumoir.

Les pièces situées au premier étage, dans le pavillon central, du côté de la rue Scribe, étaient destinées au service du chef de l'Etat ; elles devaient comprendre plusieurs salons et leurs dépendances.

LE GRAND FOYER.

Le grand foyer se compose de trois parties : une galerie centrale, et à chaque extrémité un grand salon octogone.

La galerie centrale a 54 mètres de longueur sur 13 de largeur et 10 de hauteur. Son ensemble, sur les deux façades, se compose de grandes ouvertures entre lesquelles s'élèvent vingt colonnes à fût cannelé, surmontées deux à deux d'un entablement que supporte vingt statues dorées personnifiant les qualités nécessaires à un artiste, ce sont : — l'Imagination, par M. Bourgeois ; — l'Espérance, par M. Bruyer ; — la Tradition, par M. Cambos ; — la Fantaisie, par M. Chambard ; — la Passion, par M. Début ; — la Force, par M. Eude ; — la Pensée, par M. Franceschi ; — la Prudence, par M. Frison ; — la Modération, par M. Gauthier ; — l'Elégance, par M. Iselin ; — la Volonté, par M. Janson ; — la Grâce, par M. Loison ; — la Science, par M. Marcellin ; — la Foi, par M. Oliva ; — la Dignité, par M. Sanzel ; — la Beauté, par M. Soitoux ; — la Sagesse, par M. Talluet ; — la Philosophie, par M. Tournois ; — l'Indépendance, par M. Varnier ; — la Modestie, par M. Vilain.

Au-dessus de ces statues règne, dans toute l'étendue du foyer, un entablement sur lequel s'appuie la voûte et dont les angles sont ornés

par de beaux génies, de 2m,90 de hauteur, œuvres de M. J. Thomas.

Les deux grands arcs doubleaux des extrémités de la galerie ont chacun une clef sculptée, de grande dimension, représentant : l'une *Amphitrite* sous les traits de Mme Garnier, l'autre *Mercure* sous ceux de M. Garnier. Ces têtes, ainsi que toutes celles du foyer, ont été modelées par M. Chabaud.

PEINTURES DU PLAFOND OU L'ŒUVRE DE M. BAUDRY.

La décoration du plafond forme trois compartiments : le plafond central qui a 13m,45 de longueur sur 4m,30 de largeur, et deux plafonds secondaires de 5m,75 de hauteur sur 4m,20 de largeur.

Le plafond central représente la *Mélodie* et l'*Harmonie* entre la *Poésie* et la *Gloire*. La Mélodie et l'Harmonie, enlacées ensemble, planent au centre du tableau ; la première est drapée de vert; la seconde, vêtue de bleu céleste, tient d'une main un violon. La Poésie, vêtue de pourpre, est à cheval sur Pégase ; elle a pour pendant la Gloire, avec une tunique d'un vermillon orangé, portant d'une main une couronne de lauriers, de l'autre une trompette d'or.

Autour de ces personnages sont de nombreuses figures d'enfants dont quelques-uns s'accoudent à la balustrade qui encadre le ta-

bleau et semblent regarder les promeneurs du foyer.

Les deux autres toiles représentent : la première, la *Tragédie;* la seconde, la *Comédie.*

La Tragédie, drapée de rouge, tenant une épée, est assise sur un trépied d'or. Près d'elle sont placées : l'*Epouvante,* en tunique violacée ; la *Pitié,* debout à sa droite dans une attitude suppliante, et la *Fureur,* armée d'un poignard et d'une torche.

La Comédie, représentée par Thalie, est vêtue d'une robe blanche ; elle saisit par un coin de la peau du lion, dont il se couvre, un satyre qu'elle s'apprête à fustiger. A gauche de Thalie, un adolescent qui personnifie l'*Esprit,* envoie une flèche sur le vieux faune. Au-dessus de Thalie, plane l'*Amour,* avec ses ailes bleues de papillon.

Deux grandes voussures accompagnent le plafond central ; elles ont pour titres, l'une, *le Parnasse,* l'autre, *les Poëtes;* chacune mesure environ 10 mètres de longueur.

Au centre du Parnasse, Apollon descend de son char; ses chevaux sont retenus par les *Heures,* personnifiées par de jeunes filles vêtues de rose ; les Grâces, entrelacées, lui présentent la lyre et l'archet. Les Muses, ses sœurs, sont diversement groupées : Clio, vêtue d'une tunique verte, fait appel aux compositeurs Mozart, Glück, Beethoven, Haydn, Lulli, Rameau, placés sur le premier plan du tableau.

Melpomène, habillée d'une longue robe rouge, enserrée d'une cuirasse de fer, regarde Apollon descendre de son char. Près d'elle, Erato, muse de la poésie lyrique, s'entretient avec Mozart.

En arrière, Mercure, nu et debout, guide Rossini, Meyerbeer, Hérold, Méhul, Boïeldieu, Auber et Halévy.

Sur la droite, Thalie et Calliope, enlacées l'une à l'autre; au-dessous d'elles, Euterpe, vêtue d'une tunique rose, s'incline vers Terpsychore et Uranie, assises au premier plan. Enfin, à l'écart, Polymnie, appuyée sur le tronc d'un arbre, se drape dans une étoffe violette et contemple l'ensemble du tableau.

Au premier plan, la fontaine Hippocrène, symbolysée par une nymphe au milieu des roseaux et appuyée sur une urne, verse une nappe d'eau dans laquelle des enfants jouent et s'ébattent.

Dans un angle de la toile, derrière Uranie, trois personnages contemporains, vus à mi-corps, représentent : le premier, M. Garnier, l'architecte; le second, M. Paul Baudry, le peintre de toute cette décoration; le troisième, M. Ambroise Baudry, son frère.

Le tableau des *Poëtes* réunit les poètes de l'antiquité : au centre, Homère est debout, vêtu de blanc, un sceptre d'or à la main. Il a à sa droite Hésiode, à sa gauche Orphée. Devant

Homère, l'artiste a figuré Pindare vêtu de bleu, Polyclète, le sculpteur, portant sur le bras une esquisse de Minerve, puis Achille, dans une armure resplendissante, l'épée nue dans la main droite et des javelines dans la gauche. A droite d'Homère, le peintre Polygnote, vêtu de vert, tient une palette; près de lui, Platon, en tunique rouge, pose le pied sur une des marches qui conduisent à Homère.

Hésiode est entouré de laboureurs, et Orphée, sa lyre dans les mains, est au milieu des faunes couchés à ses pieds et des hommes primitifs.

Dix autres compositions en voussures complètent les toiles précédentes; chacune d'elles a $4^{m},35$ de longueur sur $3^{m},90$ de hauteur.

Trois de ces voussures sont consacrées à la danse, ce sont :

Salomé, qui, sous le voile transparent d'une courtisane, danse devant Hérode et Hérodiade, pour obtenir la tête de saint Jean-Baptiste;

Orphée et les Ménades ou Orphée déchiré par les Ménades;

Jupiter et les Corybantes, représentant Jupiter enfant, près de sa chèvre Amalthée, et bercé sur les genoux d'une jeune prêtresse.

Cinq autres voussures symbolisent la musique, savoir :

Le *Rêve de sainte Cécile*. La sainte, sous les traits d'une jeune fille endormie sur un lit de repos, voit venir à elle trois anges qui lui ap-

portent les chants du paradis. Dans le haut de la toile, plane un autre groupe d'anges jouant de divers instruments.

Saül et David. Saül se soulève de sa couche pour ramasser sa lance et en percer David ; il est retenu par Michol, sa fille ; Jonathas s'adressant à David resté sur le seuil de la tente lui fait signe de fuir.

Orphée et Eurydice. Orphée vient de perdre Eurydice ; il se jette aux pieds de Mercure qui entraîne aux enfers l'ombre d'Eurydice.

Les *Bergers.* De jeunes bergers, assis ou couchés à l'ombre de grands arbres, ont ouvert une lutte musicale dont le prix doit être un chevreau blanc.

L'*Assaut.* Bellone, les cheveux épars, plane sur cette composition et souffle sur un combat de guerriers.

Viennent ensuite deux voussures représentant, l'une le *Jugement de Pâris*, l'autre *Marsyas.*

Dans la première, Pâris, en berger phrygien, est assis sur une roche ; Mercure est derrière lui, son caducée à la main droite. Au centre du tableau, Vénus, nue, est vue de trois quarts. A droite, Minerve, vue de face, rajuste ses vêtements ; devant elle est Junon, qui se présente de dos au spectateur ; à ses pieds, le paon étale son plumage.

Dans la seconde toile, Apollon debout, recouvert d'une draperie orange, et tenant de la

main gauche sa lyre, ordonne le supplice de *Marsyas*, le joueur de flûte, qui avait osé le défier et lutter avec lui.

Les intervalles de ces compositions sont occupés par huit grandes figures représentant les Muses : 1° *Clio*, muse de l'Histoire, tient de la main gauche, sur un genou, ses tablettes d'airain; une longue trompette pend dans les draperies de sa palla vert émeraude.

2° *Calliope*, la muse de l'Eloquence et de la Poésie épique, est vêtue d'une tunique jaune; sur le rouleau qu'elle tient sur ses genoux est tracé ce vers de Virgile :

O passi graviora, dabit Deus his quoque finem

3° *Melpoméne*, la muse de la Tragédie, est vêtue d'une tunique rouge; sa main droite est appuyée sur la poignée d'un poignard, ses pieds sont chaussés du cothurne violet à bandelettes écarlates.

4° *Uranie*, la muse de l'Astronomie, est vêtue d'une tunique bleue et enveloppée d'une draperie d'un bleu plus pâle, que recouvre une écharpe constellée.

5° *Euterpe*, la muse de la musique et de la poésie lyrique, tient de la main gauche une double flûte; sa robe a la couleur des violettes de Parme, sa tête est entourée d'un bandeau vert.

6° *Thalie*, la muse de la comédie, porte une

robe aux couleurs diverses, jaune, noir, rouge; sa main droite tient le pédum ou bâton de scapin.

7° *Terpsichore*, la muse de la danse. Ses cheveux blonds sont détachés; sa tunique blanche est nouée par un simple liseré noir. De la main droite elle rattache son brodequin rose.

8° *Erato*, la muse de la poésie amoureuse, est représentée sous les traits d'une jeune fille qui cache dans sa poitrine le premier billet doux qu'elle reçoit. Elle est vêtue d'une draperie rose, et porte une tunique d'azur aux franges dorées. Les cheveux sont retenus par un ruban vert orné d'une broche de perles.

Dix dessus de porte, en médaillons, complètent l'œuvre de M. Baudry. Chacun de ces médaillons, renfermant deux ou trois enfants ou génies qui tiennent des instruments de musique, personnifient la musique chez les différentes nations. Ce sont : 1° *Persia* (la Perse) avec les *cymbales*, la *Pandara* et une *symphonia*. L'enfant qui tient les baguettes de la symphonia est le portrait du jeune *Christian Garnier*, fils de l'architecte; celui qui s'appuie sur un nuage représente Mlle *Claire du Locle*.

2° *Roma* (Rome). Trois enfants debout; l'un sonne la *conque du Latium*, l'autre du clairon ou tuba, le troisième du cor des légions romaines ou *cornu*.

3° *Græcia* (la Grèce), avec la double flûte, le

syrinus à sept trous, le *tympanum* et la lyre. L'enfant qui tient les deux premiers instruments est le portrait du jeune Fritz *Delbecque;* celui de droite appuyé sur la lyre, est Mlle Aimée *About*.

4° *Egyptus* (l'Egypte), avec le *sistri*, le *tintinnabulum* et le *psaltérion*. Le génie debout, au sommet du médaillon qui s'accoude au bois du psaltérion, est le portrait de la fille du broyeur de couleurs de M. Baudry.

5° *Barbari* (les Barbares). La *trompette*, la *tarabouka* et le *triangle;* ce dernier est tenu par un petit génie ailé, portrait de la petite-fille de l'architecte Sédille.

6° *Britannia* (la Grande-Bretagne), avec la harpe d'*Erin* et la *cornemusa*.

7° *Germania*. Un enfant promène ses doigts sur le clavier d'un orgue; un autre sollicite les cordes d'un *Théorbe*.

8° *Italia* (l'Italie), avec le tamburello et le violon. Dans la partie inférieure de ce médaillon, un enfant, portrait de Mlle *Suzon du Locle*, tient un cartouche qui porte la signature de l'œuvre : *Baudry, Paul-Jacques, Inv. et Pinx.*

9° *Gallia* (la France), avec le *fifre*, le *tambour* et le *clairon* pour attributs. L'enfant qui bat le tambour, est le portrait du jeune *Tony Fouret*, petit-fils de l'éditeur Hachette.

10° *Hispania* (l'Espagne), avec les *castagnettes*, le *tambour de basque* et la *mandoline*. Ce der-

nier instrument est tenu par un enfant qui est le portrait du fils de M. *Robert*, conducteur des travaux de l'Opéra.

La grande galerie du foyer est éclairée par dix lustres dorés, composés chacun de six candélabres portant trente becs de gaz, surmontés d'une couronne de lumières.

Il faut citer encore les tentures et les lambrequins des portières, ornés de riches franges en soie couleur d'or, et exécutés à Lyon sur les dessins de M. Garnier.

A chaque extrémité de la galerie centrale existe un salon octogone ouvert. Chacun de ces salons est orné d'une cheminée monumentale en marbres de couleur, surmontée de cariatides qui sont, pour le côté est, l'œuvre de M. Carrier-Belleuse, et de M. Cordier pour le côté opposé. Ces cheminées sont couronnées par un fronton, ayant à son centre un médaillon au-dessus d'une guirlande sculptée, soutenue par deux petits amours.

Ces salons sont éclairés chacun par quatre torchères dont les têtes modelées par M. Chabaud, représentent les divers modes d'éclairage : l'huile, la bougie, le gaz et la lumière électrique.

Ils sont en outre ornés de peintures, œuvres de M. Barrias, pour le salon de l'ouest, et de M. Delaunay dans le salon de l'est.

Les peintures du salon de l'ouest représen-

tant : au plafond, les *dieux de l'Olympe*; et dans trois autres compartiments, la *musique amoureuse*, la *musique champêtre*, la *musique dramatique*.

Celles du salon de l'est sont : au plafond, le *Zodiaque*; et dans les autres compartiments, *Apollon recevant la lyre*, *Orphée et Eurydice*, *Amphion*.

Deux autres petits salons de 7 mètres de longueur sur 5 mètres de largeur, à la suite des précédents, sont garnis de siéges et d'un grand canapé adossé à la cheminée des salons octogones, surmonté d'un large fronton en bois sculpté. Les peintures du plafond de ces petits salons sont de M. Georges Clairin.

LOGGIA.

La loggia est la galerie ouverte qui donne sur la façade, au premier étage du monument. On y arrive du foyer, dont les grandes baies doivent rester fermées, par deux portes en tambour placées à chaque extrémité de la grande galerie.

La loggia a 53 mètres de longueur sur 4 mètres de largeur. Sa façade intérieure est formée de la série des portes du foyer qu'accompagnent des pilastres et de hautes colonnes en marbre à chapiteau corinthien, revêtues d'un fronton sculpté surmonté d'un médaillon également en marbre.

Des candélabres en bronze, supportés par des consoles en pierre, sont distribués sur les deux façades.

Le plafond est orné de panneaux renfermant des médaillons en mosaïque; ceux du centre ont été exécutés à Venise par M. Salviati, les autres par M. Facchina.

De la loggia, la vue s'étend en ligne directe à travers l'avenue de l'Opéra jusqu'à la place du Théâtre-Français.

COULOIRS DE LA SALLE (1er étage).

De l'avant-foyer, on arrive à la salle par des galeries de communication qui longent, d'un côté, l'escalier d'honneur; de l'autre, les grands escaliers latéraux.

Les couloirs qui entourent la salle ont 6 m. de largeur, leur dallage est en mosaïque. Çà et là, des gaînes de marbre destinées à supporter les bustes des diverses personnes qui ont participé au développement de l'art théâtral (1).

L'un de ces marbres, dit M. Garnier, a un intérêt particulier : c'est celui qui, sous deux types différents, forme les gaînes placées à droite et à gauche de la grande porte de l'escalier. Ce marbre est du *cipallin* qui ne se trouve guère que dans les carrières de l'île d'Eubée, dans

(1) En attendant l'exécution de ces bustes, les gaînes sont surmontées de vases de la manufacture de Sèvres.

les restes de l'ancienne exploitation des Romains et que M. Garnier a pu se procurer dans une carrière des Grisons, en Suisse.

Dans le couloir, du côté du grand escalier, deux emplacements sont réservés pour une fleuriste et une librairie. Sur le côté droit, un large vestibule précède des water-closets. Plus loin se trouvent les escaliers secondaires; le vestibule destiné au public qui arrive par l'ascenseur et l'ascenseur; le vestibule qui, des loges, communique avec le restaurant, et un escalier de service à l'usage de ce dernier; enfin, des escaliers secondaires pour les loges et une pièce de dépôt pour les ouvreuses.

Du côté gauche, un grand vestibule précède des water-closets; viennent ensuite des escaliers secondaires, un dépôt pour les ouvreuses, et, dans le fond, des escaliers de dégagement.

INTÉRIEUR DE LA SALLE.

La salle a une forme circulaire, dont la plus grande largeur est d'environ 20 m., sa profondeur est de 34 m., y compris l'orchestre; son élévation est de 20 m.

Les loges ont environ 5 m. de profondeur, elles sont fermées par des portes d'acajou plein. Chacune d'elles est précédée d'un salon orné de portières en velours rouge. De la soie, de même couleur, tapisse l'intérieur des loges. Les places

sont étagées de deux en deux sur trois marches de hauteur graduée, et sur un plan incliné afin de faciliter la vue.

Les avant-scènes sont encadrées dans des pilastres en pierre jaune d'Echaillon. A hauteur des premières loges, elles sont surmontées d'un riche fronton doré au milieu duquel est placé un cartouche entouré d'enfants modelés par M. Duchoiseul. Ce fronton est soutenu par deux statues ou cariatides de bronze, vêtues de marbre de couleur et portées par des gaînes de marbre brocatelle. MM. Crank et Lepère ont sculpté ces statues.

Huit colonnes corinthiennes, en échaillon poli, encadrent les loges contiguës aux avant-scènes et les grandes loges qui dominent l'amphithéâtre des premières. C'est sur ces colonnes que reposent les arcades de la partie supérieure de la salle.

Entre ces arcades, des écussons sur lesquels s'appuient de grandes Renommées sonnant des trompettes romaines,

A la même hauteur, dans l'arc doubleau d'avant-scènes, deux têtes modelées par M. Chabaud; quatre autres têtes du même, au-dessus de l'entablement, représentent, les deux premières : *Vénus* et *Diane*; les quatre autres, *l'Epopée* et la *Féerie*; à droite, *l'Histoire*, et la *Fable*, à gauche.

L'entablement, garni d'une rangée de globes

lumineux, est couronné par une série de douze œils-de-bœuf, ornés de grilles en forme de lyres alternant avec des jours rectangulaires. Les œils-de-bœuf sont surmontés, chacun, de têtes figurant des déesses, nymphes et autres personnages mythologiques, exécutés par MM. Valter et Tournois. Les lyres sont des accessoires de l'appareil de ventilation. C'est par l'ouverture située au-dessus du lustre que se fait le principal appel. L'air vicié de la salle s'échappe par cette ouverture, tandis que l'air frais, est pris au dehors et distribué par des conduits invisibles jusque dans les loges et les corridors.

Au-dessus de ce couronnement règne la grande voussure du plafond, revêtue d'une calotte en cuivre, composée de vingt-quatre segments pouvant s'assembler et se démonter à volonté. Elle a 20 m. environ de diamètre et 200 m. de superficie. C'est sur cette voussure que M. Lenepveu, directeur de l'Académie de France, à Rome, a peint toutes les allégories ayant quelques rapports avec la destination de la salle : Apollon, Vénus, les Muses, des personnages symbolisant les heures du jour et de la nuit, Diane et d'autres divinités, avec leurs attributs particuliers. Lenepveu, dit M. Garnier, à qui nous empruntons ces détails, a fait rouler le ciel sur la tête des spectateurs.

Le lustre (1) suspendu au centre de la voûte a été fondu par MM. Lacarrière et Delatour. Il est composé de quatre cercles lumineux de diamètre différent; le plus grand, le second à partir de la base du lustre, est formé d'une série de becs entourés de globes dépolis, entremêlés de grandes lyres émaillées et retenant des guirlandes de cristaux. Les autres cercles diminuent de diamètre de la base à la partie supérieure; ils portent également des globes lumineux. Entre ces cercles sont placées des girandoles qui se reflètent dans les cristaux, dont les parties intermédiaires sont garnies.

Le nombre des places que contient la salle est de 2,156, réparties ainsi :

Parterre.	255
Stalles d'orchestre	247
Baignoires	118
Stalles d'amphithéâtre	178
Premières loges	254
Deuxièmes loges	242
Troisièmes loges..	254
Quatrièmes loges et amphithéâtre.	532
Cinquièmes loges.	76

ADMINISTRATION, SCÈNE ET DÉPENDANCES.

La partie du monument qui s'étend de la

(1) Ce lustre n'a coûté que 30,000 fr.; c'est un véritable sacrifice pécuniaire dont il faut, dit M. Garnier, savoir gré à la maison Lacarrière et Delatour.

salle ou des deux pavillons latéraux à la cour du Nord, renferme : les bureaux de l'administration, la scène et toutes ses dépendances, que nous allons passer en revue.

LA SCÈNE.

La scène comprend dix plans différents, sur lesquels peuvent s'espacer les décors. La profondeur de l'orchestre au mur du fond est de 37 m., sa largeur moyenne est de 30 m. et sa largeur totale de 52 m., d'un mur latéral à l'autre, c'est-à-dire en comprenant les *tas* ou cases où sont placés les décors qui doivent servir à la représentation et les magasins de décors appuyés aux murs latéraux.

Le cadre par lequel la scène s'ouvre sur la salle a environ 16 m. de largeur. Sa hauteur est de 15 m. 10.

Le rideau qui ferme la scène est en fer maillé. Il représente une belle draperie avec franges et torsades, couronnée par un lambrequin dont le centre est orné d'un cartouche circulaire portant les armes de Louis XIV et l'année de la fondation de l'opéra en France. Ce cartouche est complété par l'inscription suivante, empruntée à Martial :

Musæ stat honos et gratia vivax.

Ce rideau a été exécuté par MM. Rubé et Chaperon.

Au premier plan de la scène, à droite et à gauche, sont établis cinq rangs de loges de service, ayant chacune un petit salon.

Derrière la scène se trouve un couloir de 6 m. 25 de largeur, dit couloir de lointain auquel aboutissent des escaliers secondaires.

Plus loin :

LE FOYER DE LA DANSE

Situé dans l'axe de la scène, de manière à en prolonger la perspective et à servir dans les grandes pompes de la mise en scène.

Ce foyer a 15 m. de profondeur sur 11 m. de largeur. Une grande glace de la manufacture des Gobelins recouvre le mur du fond.

Six colonnes cannelées, en spirale, surmontées de chapiteaux ornés de papillons, sont distribuées sur les côtés du foyer.

Le lustre, portant 104 becs ou lumières, est en bronze doré; il a été modelé par M. Martrou.

Toutes les peintures qui ornent le foyer de la danse sont l'œuvre de M. G. Boulanger, savoir : le plafond et vingt médaillons ovales qui renferment les portraits des danseuses les plus remarquables de l'Opéra :

Mlle de La Fontaine (1681-1692).
Mlle Subligny (1690-1705).
Mlle Prevot (1705-1730).
Mlle Sallé (1721-1740).
Mlle Camargo (1726-1735).

Mme Vestris (1751-1767).
Mlle Guimard (1762-1789).
Mlle Heinel (1768-1781).
Mme Gardel (1786-1816).
Mlle Clotilde (1793-1819).
Mlle Bigottini (1801-1823).
Mlle Noblet (1817-1842).
Mme Montessu (1821-1836).
Mlle Julia (1823-1838).
Mme Taglioni (1828-1837).
Mlle Duvernay (1832-1837).
Mlle Elssler (1834-1841).
Mlle Carlotta Grisi (1841-1849).
Mme Cerrito (1848-1855).
Mme Rosati (1854-1859).

Au-dessous de ces médaillons, quatre panneaux représentent : la *Danse bachique*, la *Danse guerrière*, la *Danse champêtre* et la *Danse amoureuse*.

Au-dessus de ces panneaux sont inscrits les noms de quatre chorégraphes célèbres : *Noverre* (1727-1810); — *Gardel* (1754-1840) ; — *Mazillier* (1797-1868) ; — *Saint-Léon* (1821-1870)

La voussure qui entoure le plafond est ornée de lyres en reliefs et de vingt statues d'enfants modelées par M. Chabaud.

BUREAUX DE L'ADMINISTRATION, LOGES ET FOYERS DES ARTISTES, ATELIERS, MAGASINS, ETC.

En entrant par la cour du Nord, on trouve : au rez-de-chaussée, à droite, le concierge de

de l'administration; à gauche, le concierge du théâtre;

Au centre, un portique en arrière duquel est placé le grand escalier du théâtre, puis la salle de répétition des chœurs;

Plus loin, le 2e dessous de la scène, entouré d'ateliers et de magasins divers;

Au même étage, sur la rue Scribe, un bureau de location supplémentaire; et sur la rue Gluck, le logement du concierge de la salle, puis le poste de police;

Au 1er étage, les bureaux de la comptabilité, des abonnements et la caisse; plus loin, le cabinet du directeur, une salle d'attente et cabinet pour un huissier; près de là, le cabinet du secrétaire général.

Au-dessus de cet étage, à hauteur des baignoires de la salle, sont situés les bureaux du régisseur général, du régisseur de la scène et du régisseur de la danse, ainsi que des pièces réservées au conducteur des travaux et à l'inspecteur du gaz.

Plus loin, une salle destinée aux comparses et des magasins d'accessoires. Sur les deux façades latérales, des loges pour les artistes et des cabinets pour les chefs de chant et le directeur de la scène.

A l'étage qui est à hauteur de la scène, sont d'autres loges pour les artistes du chant et le foyer du chant. Ce foyer a 13 m. de longueur;

sur ses murs, trente panneaux sont destinés à recevoir les portraits des principaux artistes du chant depuis l'origine de l'Opéra.

Sur la rue Gluck, une salle de 33 m. de longueur sur 4 m. 60 de largeur, sert aux choristes femmes. Du même côté, on trouve le foyer des choristes.

D'autres pièces sont à l'usage du service médical, du coiffeur et de l'habilleur.

Aux étages supérieurs, sont installés deux foyers pour les musiciens, des loges spéciales pour les choristes hommes, pour les enfants des chœurs et les élèves du chant. On y trouve aussi, une loge pour les danseurs, cinq pour les danseuses, renfermant chacune 20 places, et d'autres pour 190 comparses.

Des ateliers sont établis au 6e étage, pour les tailleurs et les couturières, et enfin, aux 8e et 9e étages des galeries servent de magasins pour les accessoires.

PRIX DES PLACES.

	Bureau.		Location
Stalles de parterre.	7 f.	»	9 f.
Stalles d'orchestre.	13	»	15
Stalles d'amphithéâtre.	15	»	17
Baignoires d'avant-scène. . . .	13	»	15
Baignoires.	12	»	14
Premières d'avant-scène. . . .	15	»	17
Premières entre-colonnes . . .	15	»	17
Premières loges de face. . . .	15	»	17
Premières loges de côté. . . .	13	»	15
Deuxièmes d'avant-scène . . .	12	»	14
Deuxièmes entre-colonnes. . .	12	»	14
Deuxièmes loges de face. . . .	12	»	14
Deuxièmes loges de côté . . .	10	»	12
Troisièmes d'avant-scène . . .	6	»	8
Troisièmes entre-colonnes. . .	8	»	10
Troisièmes loges de face . . .	8	»	10
Troisièmes loges de côté. . . .	6	»	8
Quatrièmes d'avant-scène . . .	2	50	3
Quatrièmes loges de face . . .	4	»	6
Quatrièmes loges de côté . . .	2	50	3
Quatrièmes, amphith. de face.	2	50	3
Quatrièmes, amphith. de côté.	2	50	3
Cinquièmes loges	2	50	3

Le bureau de location, rue Auber, au coin de la place de l'Opéra, est ouvert de dix heures à quatre heures.

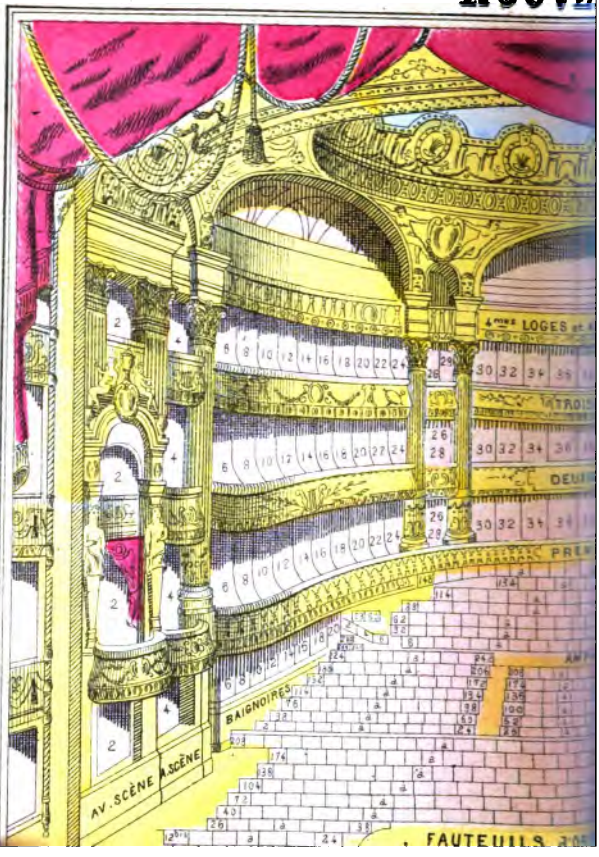
Les dames ne sont admises ni à l'orchestre ni au parterre.

Les représentations ont lieu les lundi, mercredi, vendredi, et le dimanche en hiver.

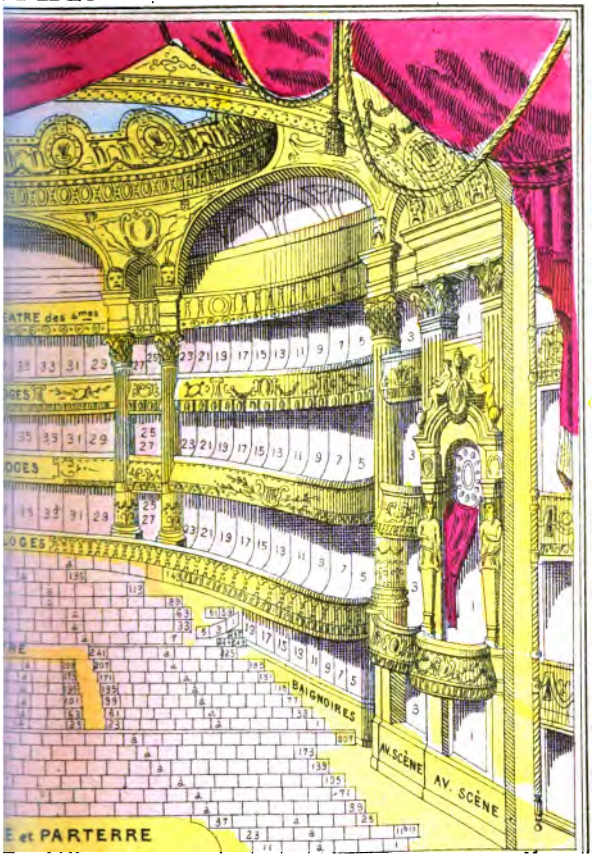
L'entrée des abonnés a lieu par la rue Halévy.

Le dimanche les abonnements sont suspendus.

NOUVE



OPÉRA



ADMINISTRATION.

Directeur : M. Halanzier, ✻.
Secrétaire général : M. Delahaye.
Caissier : M. Alexandre.
Contrôleur général : M. Pichery.
Archiviste : M. Nuitter, ✻.
Bibliothécaires : MM. Ern. Reyer, ✻, et Th. de Lajarte.
Contrôleur du matériel pour l'Etat : M. Bourdon, ✻.

SCÈNE.

Régisseur général : M. Ad. Mayer.
Régisseur : M. G. Coleuille.

ORCHESTRE.

Premier chef : M. Lamoureux.
Second chef : M. Ern. Altès.

CHANT.

Chefs du chant : MM. L. Croharé, Hect. Salomon, J. Cohen, ✻.
Chefs des chœurs : MM. Vict. Massé, ✻, et Hustache.
Souffleur de musique : M. Clamentz.

ARTISTES DU CHANT.

Ténors : MM. Villaret, Sylva, Salomon, Bosquin, Vergnet.

Barytons : MM. Lassalle, Caron, Manoury, Couturier.

Basses : MM. Boudouresque, Menu, Bérardi, Gailhard, Bataille.

CANTATRICES.

Chanteuses Falcon : Mmes Krauss, de Reské, Baux.

Chanteuses légères : Mmes Miolan-Carvalho, Daram, Arnaud.

Contraltos : Mmes Rosine Bloch, Barbot, Richard.

DANSE.

Maître de ballet : M. L. Mérante.

Régisseur : M. Ern. Pluque.

Professeurs (classe de perfectionnement) :

Mme Dominique.

Mme Zina Mérante.

MM. Mathieu et Friant.

PREMIERS SUJETS.

MM. Rémond.	Mlles Beaugrand	Mlles E. Parent.
Cornet.	Sangalli.	Fatou.
Magri.	L. Fonta.	Piron.
Vasquez.	Righetti.	Sanlaville.
	A. Mérante.	Pallier, etc.

NOTES HISTORIQUES

Sur les mœurs et les usages de l'ancien opéra.

DU CHANT A L'ORIGINE DE L'OPÉRA.

Une belle voix dont les accents fussent modulés convenablement d'après le sens des paroles, un jeu scénique noble, plein de vigueur et plein de charme, une déclamation calquée sur la manière de s'exprimer des grands comédiens de l'époque, c'était tout ce que l'on exigeait des acteurs de l'opéra naissant. Aussi ne désignait-on les artistes que sous les dénominations d'*acteurs* et d'*actrices* de l'opéra, et jamais sous le nom de *chanteurs* et même de *chanteuses*, puisqu'ils ne chantaient pas réellement. (*Castil Blaze.*)

Cet usage, continue le même auteur, a tenu l'Académie de musique pendant *un siècle et vingt-huit ans* sous un joug abrutissant. Cette psalmodie, bonne tout au plus à faire mugir aux obsèques du diable, comblait de joie et de bonheur les Parisiens ! (*Idem.*)

L'opéra français, pendant ses deux premiers âges (Lulli et Rameau) était un drame que les acteurs disaient en se conformant aux intonations indiquées par le musicien. L'acteur conservait une liberté complète quant à la manière de présenter les phrases. Il pressait ou retar-

dait le mouvement, s'arrêtait avec complaisance sur telle ou telle note selon son inspiration du moment, la nature ou l'état de sa voix, le bien-être ou la fatigue qu'il éprouvait, le sens qu'il attribuait aux paroles. Il gouvernait les notes à sa fantaisie quant à leur durée.

La mesure n'existait que sur le papier; c'était un *ad libitum* perpétuel. Le *batteur de mesure* ou chef d'orchestre lançait les symphonistes après le chanteur; ils tâchaient de le suivre, ce qui s'exécutait à peu près. — « Un opéra de pur récitatif, disait encore Collé en 1864, ne saurait être exécuté sans acteurs *récitants*. »

De son côté, Fosse de Villeneuve écrivait en 1756 : « L'Académie royale de musique n'a jamais eu quatre chanteurs, en même temps, qui sussent la musique; quelques-uns la possédaient sans avoir le sentiment de la mesure. »

Grétry disait aussi en 1773 : « Dans ce temps il était reçu qu'excepté les chœurs et les airs de danse, il ne devait point y avoir de mesure à l'opéra. Si quelques vers de récitatif étaient expressifs, l'acteur y mettait la prétention dont un air pathétique est susceptible. Si les accompagnements le forçaient à suivre le mouvement marqué, ce n'était qu'en courant après l'orchestre qu'il l'atteignait... »

A une répétition où Francœur, *batteur de mesure*, conduisait l'orchestre en mesure, Sophie Arnould l'interrompit :

« Que veut dire ceci, Monsieur? Il y a, je crois, rébellion dans votre orchestre.

— Cependant, Mademoiselle, nous allons de mesure.

— De mesure! Quelle bête est cela? Suivez-moi, Monsieur, et sachez que votre symphonie est la très-humble servante de l'actrice qui récite. »

Et ce vice était tellement dans les usages des acteurs de l'époque que lors de la retraite de Sophie Arnould, un journaliste se plaint ainsi de la nouvelle musique de Glück : « Si M. Glück prend la peine de noter non-seulement les inflexions de la voix, mais encore les longues et les brèves, le mouvement et la durée, n'est-il pas évident que l'actrice n'a plus rien à faire? On a cherché longtemps la raison pour laquelle Mlle Arnould ne brillait pas dans les opéras de M. Glück; c'est justement parce qu'elle est bonne actrice. C'est parce que, dans la bonne et véritable musique nationale, elle pouvait abréger ou prolonger à son gré les sons de sa voix, suivant que sa manière de sentir l'exigeait, ou même suivant qu'elle était plus ou moins fatiguée. Mais aujourd'hui qu'il s'agit de s'assujettir à la mesure comme une simple coryphée, qu'a-t-on besoin de son talent? Il devient superflu. »

Un autre vice existait aussi chez les acteurs de l'Opéra; on leur reprochait de *crier* au lieu de chanter.

En 1778, Mozart disait des chanteurs de l'Opéra : « Des chanteurs, bon Dieu ! des chanteurs ! Ils ne méritent pas ce nom, car ils ne chantent pas ; ils *crient*, ils *hurlent* à pleine gorge, du nez et du gosier. »

« Je pardonnerais aux chanteuses de ce pays, « dit encore le même compositeur, leurs *brail-* « *leries françaises*, si elles ne chantaient pas « des airs italiens, mais gâter la bonne mu- « sique, voilà qui vraiment est intolérable. »

Ce défaut au reste se conserva longtemps et n'a pas encore complétement disparu ; en 1821, on en faisait un reproche à Mme Branchu qui, cependant, passait pour avoir un véritable talent. N'a-t-on pas fait le même reproche à Duprez ! Et de nos jours, à combien de ténors et de chanteuses ne pourrait-on l'adresser !

C'est en 1680, que l'on chanta pour la première fois un duo de basses sur la scène de l'Opéra.

« On admira ce duo, dit *le Mercure de France*, « par *sa nouveauté et par la difficulté de faire* « *chanter* deux basses ensemble. »

La première voix de *contralto* qui se fit entendre à l'Opéra fut celle de Mlle Maupin (7 novembre 1802) dans *Tancrède* de Campra. On appelait alors cette voix *bas-dessus*.

La voix de basse ne fut appelée à chanter un premier rôle à l'Opéra qu'en 1787, celui d'Œdipe dans *Œdipe à Colone* de Sacchini, jusque-là les rôles graves étaient composés pour *barytons*.

Les emplois de cantatrice dramatique et de cantatrice légère se dessinent à l'Opéra dès le commencement du dix-huitième siècle.

Ainsi, en 1725, Mlles Lemaure et Petitpas tiennent ces emplois distincts.

Vinrent ensuite :

Mlles Antier et Pélissier ;
— de Metz et de Fel ;
— Arnould et Lemière ;
— Laguerre et Beaumesnil ;
Mmes Saint-Huberti et Gavaudan ;
Mlles Maillard et Henry ;
Mme Branchu et Mlle Hymon ;
Mmes Dabadie et Damoreau, etc.

A l'origine de l'Opéra, les chanteurs étaient des ivrognes déterminés qu'il fallait aller chercher au cabaret au moment de commencer le spectacle.

Duménil, Thévenard (1680) avaient peine à se tenir sur leurs pieds lorsqu'ils entraient au théâtre, malgré les doses de café que le directeur leur faisait administrer pour dissiper les fumées du vin et les rendre supportables.

La *haute-contre* (ténor), dit Bachaumont, janvier 1762, est dans le plus grand délabrement à l'Académie de musique. Pillot est le seul chanteur qu'elle ose avouer. Quel chanteur encore! sans âme, sans figure, sans caractère, n'ayant pour lui qu'un peu d'organe.

Même plainte en 1786; l'Académie était dans une si grande pénurie de sujets en hommes, et surtout pour le ténor, qu'elle proposa aux maîtres de musique une pension viagère de 300 livres pour chaque sujet ayant une belle voix de ténor. Un père qui présenterait son fils ayant les qualités voulues aurait également droit à la pension.

Les barytons qui débutaient à l'Opéra (1756) chevrotaient; les hautes-contre nazillaient pour imiter Chassé, dont la voix était cassée et Jéliotte, qui ne possédait pas encore sa belle qualité de don. (*Castil Blaze.*)

Ce n'est qu'à partir du 21 juin 1791 que les affiches de l'Opéra firent connaître au public les *noms des acteurs*, jusqu'alors elles portaient seulement les titres des pièces et les noms des auteurs.

Les machinistes avaient coutume de désigner la droite ou la gauche du théâtre par ces mots : *côté du roi, côté de la reine*, les loges du roi et

de la reine étant placées vis-à-vis l'une de l'autre à l'avant-scène.

Ces expressions furent modifiées après la Révolution, et, se réglant sur la position de théâtre des Tuileries, relativement au jardin et à la cour de ce palais, on dit : *côté jardin, côté cour*, et plus souvent *jardin, cour*, pour marquer la gauche et la droite du théâtre.

Auteurs.

Les auteurs n'avaient leur entrée de droit qu'au parterre. Une ordonnance royale de 1718 les plaça à l'amphithéâtre, afin de les mettre sous les yeux des commissaires de police, et les empêcher de siffler ou de former des cabales quand on jouait les pièces de leurs confrères. (*Castil Blaze.*)

Débuts.

On avait fait paraître d'abord les débutants dans les prologues, avant de les lancer dans un opéra en plusieurs actes. En 1730, une autre coutume s'établit, le débutant devait se faire connaître dans les concerts spirituels donnés aux Tuileries pendant la quinzaine de Pâques. Il se présentait, les cheveux crêpés et poudrés à frimas, coiffé d'un tricorne de satin bleu, chargé de rubans, vêtu d'un costume de berger galant, tenant en main une houlette

dorée. C'est dans ce costume qu'il devait chanter l'*Exurgat Deus*, le *Pie Jesu*, ou l'*Amen*, de Lalande.

Les débutantes étaient vêtues en nymphes, en reines, en bacchantes ou en bergères de théâtre, en costume infiniment dégagé, et récitaient des oraisons, des litanies au des motets au concert spirituel.

Police.

De nombreux désordres avaient lieu, soit à l'intérieur, soit aux alentours de l'Opéra. Ainsi, en 1702, on vit des nobles mettre l'épée à la main pour forcer la garde qui voulait les empêcher d'entrer à une répétition, et trois abbés postés au balcon, sur la scène, chanter à pleine voix, plus fort que les acteurs.

En 1713, l'abbé Servien, fils du surintendant des finances, étant à l'Opéra dans une loge, parodia un refrain chanté à la louange du roi et le chanta lui-même d'une voix ferme en s'adressant au parterre. Il fut exilé.

Des sentinelles étaient placées dans les corridors qui conduisaient aux loges des actrices, afin de les préserver d'une invasion. Bien que les seigneurs et les abbés eussent le droit de prendre place aux balcons établis sur la scène. Ils ne pouvaient s'introduire dans les coulisses. Des rampes en fer les entouraient de tous côtés, une ordonnance leur interdisait de

franchir ces barrières pour arriver dans *l'enclos* du théâtre.

Un volume, dit Castil Blaze, ne suffirait pas pour raconter les milliers d'aventures, de facéties, de charges inventées journellement par les mousquetaires, les abbés surtout, pour troubler le spectacle.

Enfin, les bourgeois s'en mêlaient aussi : un tiers des amateurs sortait du cabaret dans une ivresse complète et venait à l'Opéra se livrer à toutes sortes de folies, regardées, à cette époque, comme de très-bon goût.

Mœurs.

On lit dans le *Code lyrique* ou *Règlement pour l'Opéra de Paris* : « Art. 7. Attendu les inconvénients qui résultent des liaisons particulières qu'aucuns acteurs ont avec les actrices, afin que celles-ci soient toujours en état de faire honneur à leur dépense, tant au spectacle qu'à la profession, faisons défense à tous acteurs, figurants et autres d'avoir avec les filles du théâtre aucune familiarité capable de leur faire perdre, ou même de leur faire manquer des amours utiles. »

Ce *Code lyrique* portait aussi pour titre : *Règlement pour l'Opéra de Paris, avec des éclaircissements historiques. A Utopie,* chez *Thomas Morus, à l'enseigne des Terres-Australes,* 1743. Ce Code a été rédigé, dit Castil Blaze, par Meusnier de

Querlon qui avait pris modèle sur une autre brochure « *la Constitution de l'Opéra,* » publiée avec permission six années auparavant.

« Il se trouve dans quelques maisons, dit Bachaumont, janvier 1763, un petit almanach intitulé : *Etrennes aux Paillards.* Il contient 26 couplets sur 26 danseuses de l'Opéra et leurs entreteneurs, couplets fort méchants et fort bien faits dans l'espèce. Mlle Lavry ouvre le bal. Cet almanach est arrivé de Saint-Denis, par la poste, à plusieurs personnes. On l'attribue à M. Poinsinet le *Mystifié* et à M. de Pressigny. »

Une ordonnance royale du 5 avril 1774 interdit à l'avenir l'entrée des loges et du foyer des actrices à toute personne étrangère au service du théâtre, et ce, pour la conservation de la décence et des bonnes mœurs. Cette mesure excita de violentes rumeurs parmi les actrices de l'Opéra, et ce qui provoqua surtout l'indignation publique, ce fut le projet annoncé de renvoyer Mlle Allard ; les directeurs prétendant qu'elle était devenue trop épaisse ; qu'ayant d'ailleurs la coutume de faire deux enfants en dix-huit mois, elle était presque toujours hors d'état de remplir ses obligations.

Ce dernier motif, dit Castil Blaze, produisit une véritable révolte *au magasin,* toutes les

actrices de l'Opéra se trouvaient atteintes dans leur plus chère prérogative.

On appelait *filles de magasin* les demoiselles du chant et de la danse qui, n'ayant pas achevé leurs études, figuraient sur la scène avant d'être engagées. Une fille, une femme inscrite *au magasin* n'appartenait plus à sa famille. L'autorité du père, de la mère, de l'épouse même, s'arrêtait à la porte de ce lieu d'immunité (*Castil Blaze*).

Thuret, directeur de l'Académie (1733-1744), imagina le premier de se faire payer une redevance par les demoiselles qui voulaient figurer sur son théâtre. Voici ce qu'un contemporain dit de cette nouvelle industrie :

« Une jeune personne qui veut monter sur les planches, et se faire voir aux Américains, aux Anglais, aux Hollandais et même aux Allemands, tous gens ruinables, sacrifie quelque chose, et demande alors de s'essayer gratis. Le directeur fait valoir alors les prérogatives singulières dont jouissent les filles de spectacle, qui, n'étant plus sujettes à la correction paternelle, à la rigueur de la police, peuvent être dénaturées et galantes avec impunité. Ces priviléges abominables, qui ne sont que trop réels, déterminent les postulantes à faire un abandon sur les produits de leur industrie particulière, et s'engagent dès lors à payer une certaine

somme par mois, afin d'être mises en possession de l'indécence privilégiée. »

Mlle Antier rencontre un jour sur l'escalier de l'Opéra Mlle Souris, cadette, charmante choriste, qui tenait par la main une petite fille. « Oh ! la jolie enfant ! à qui est-elle ? dit Mlle Antier. — A moi, mademoiselle. — Il me semble que vous n'êtes pas mariée. — Non, mais je suis de l'Opéra. »

COSTUMES.

Les costumes adoptés au théâtre, au milieu du XVIIe siècle, offraient un mélange des habits de l'époque et d'une imitation grossière de ceux de l'antiquité. Armide, ses confidentes et ses nymphes, paraissaient en robe traînante de soie à grands ramages, la taille longue et busquée, les manches serrées jusqu'aux coudes, et de grandes engageantes de dentelles flottaient autour des bras. Une espèce de cimier, fait en pain de sucre, s'élevait au-dessus de leur tête et retenait un voile qui pendait jusqu'à terre.

Les héros portaient un casque chargé de plumes, avec la perruque bouclée.

On inventa pour les danseurs des costumes de fantaisie, taillés sans goût, massifs et lourds, malgré leur forme écourtée.

Les guerriers grecs, romains, dalmates ou syriens paraissaient sur la scène avec des tuniques, des cuirasses, des cothurnes chargés de

rubans, des casques à grands plumets, reposant sur une perruque poudrée à blanc, laissant tomber quatre queues à la conseillère, de trois pieds et demi de long, crépées et pommadées. Deux de ces queues, ramenées en avant, pendaient sur la cuirasse, et tombaient jusqu'aux genoux.

Ce ne fut guère qu'au milieu du XVIIIe siècle que des réformes sérieuses furent introduites dans les costumes de l'opéra. Mlle Clairon, à la Comédie-Française, avait montré l'exemple en abandonnant les paniers et se faisant tailler un véritable costume turc pour représenter Roxane.

En 1760, le berger Pâris gambadait encore à l'Opéra, vêtu d'un corset lacé avec des rubans, en culotte courte sur laquelle tombait un petit jupon de satin rose, arrondi par des paniers élastiques. Le berger Pâris portait en outre le tricorne de taffetas galamment retroussé.

Un portrait de Jéliotte, en Apollon, le représente frisé, poudré, muni d'ailes de pigeon, avec la bourse dans laquelle s'enferment les cheveux qui pourraient blanchir son justaucorps à la hussarde, son manteau de soie, bordés de dentelles d'or. Un ruban de velours, incrusté de diamants, brille au cou de ce Phébus d'opéra, qui pince délicatement une lyre de forme antique.

Lainez supprima les deux queues ficelées avec des rubans blancs, que Legros portait à sa perruque lorsqu'il représentait Achille. Un rang de boucles artistement poudrées figuraient aussi dans la coiffure du fils de Pelée, que l'on chaussait en escarpins à talons rouges.

Agamemnon (Larrivée) avait deux rangs de boucles pommadées, frisées et poudrées, et trois queues plus longues que celles d'Achille.

Dans l'*Alceste* de Glück, Larrivée représentait *Hercule* avec un casque chargé de plumes de diverses couleurs, une culotte de satin vert à boucles d'acier taillées en pointes de diamant, des bas de soie couleur de chair, à coins brodés en paillettes, des souliers à talons rouges, l'immense perruque à deux queues, la massue en mains et la peau de lion de Mémée sur l'épaule.

L'usage voulait que les dames eussent de très-grandes queues à leurs robes; la longueur en était proportionnée au rang qu'elles tenaient dans la pièce. Les princesses étaient distinguées par un petit page blanc ou noir dont l'emploi consistait à remettre en ordre cette queue toutes les fois qu'elle se dérangeait. L'étiquette donnait deux immenses queues aux reines et deux pages pour les gouverner, même quand elles gémissaient au fond d'un cachot.

Mme Saint-Huberti fit de sérieuses tentatives

pour introduire les costumes exacts à l'opéra. Elle faisait dessiner ses habits sous ses yeux, et un jour, dans un ouvrage dont l'action se passait en Thessalie, elle parut sous un vêtement aussi gracieux que fidèle, qui lui fut aussitôt interdit, par ordre, comme peu décent.

DÉPÈNSES, — APPOINTEMENTS DES ACTEURS.

Le règlement du 11 janvier 1713 fixait de la manière suivante le nombre et les appointements des acteurs de l'Académie royale de musique :

Trois basses-tailles et trois hautes-contre : la 1re à 1,500 liv.; la 2e à 1,200 liv.; la 3e à 1,000 liv.

Deux tailles à 600 liv. chacune.

Six actrices : la 1re à 1,500 liv.; la 2e à 1,200 liv.; la 3e à 1,000 liv.; la 4e à 900 liv.; la 5e à 800 liv.; la 6e à 700 liv. — Total : 14,700 liv.

Pour les chœurs : 22 hommes à 400 liv.; 2 pages à 200 liv.; 12 filles à 400 liv. Total. . . 14,000 liv.

Danseurs : 2 à 1,000 liv.; 4 à 800 liv.; 2 à 400 liv. Total. . . 8,400 liv.

Danseuses : 2 à 900 liv.; 4 à 500 liv.; 4 à 400 liv. Total. . . 5,400 liv.

Orchestre : 47 musiciens diversement rétribués, depuis le batteur de mesure, qui touchait 1,000 liv. par

A reporter . . . . 27,800 liv.

Report. . . . 27,800 liv.

an, jusqu'au timbalier qui avait 50 écus. Total. . . 20,150 liv.

Maître de danse à 500 liv. — Compositeur de ballets à 1,500 liv. — Dessinateur à 1,200 liv. Total. . . 3,200 liv.

Deux machinistes à 600 liv. — Un maître tailleur à 800 liv. Total. . . 2,000 liv.

Total général. . . 67,050 liv.

En 1733, les dépenses de l'Opéra s'élevèrent à 411,680 liv. Les appointements des acteurs, danseurs, choristes et symphonistes figurent dans ce chiffre pour 106,477 liv., et 21,000 liv. de gratifications diverses.

En 1776, les appointements des premiers sujets furent doublés par suite de gratifications qui leur étaient accordées afin de les engager à mieux remplir leur emploi.

Ainsi, un premier sujet recevait par an 3,000 liv.; plus une gratification annuelle de 1,000 liv.; plus une gratification extraordinaire de 1,000 liv.; plus une gratification particulière de 1,000 liv. Ce qui portait ses appointements à 6,000 liv.

Devismes, en 1778, remplaça les deux premières gratifications par des *feux*, sommes plus ou moins fortes, payées aux acteurs, comme jetons de présence. Un premier sujet pouvait ainsi toucher, outre son traitement fixe de

3,000 liv. 90 feux à 50 liv., soit 4,500 liv., plus la gratification particulière; ce qui portait à 8,500 liv. ses appointements annuels.

En cette même année 1778, l'état des dépenses de l'Opéra s'éleva à 907,582 liv., savoir :

Chant	24	personnes,	80,000 liv.
Chœurs	50	—	32,600
Danse	90	—	139,300
Orchestre	64	—	69,482
Autres dépenses			586,200

Dans l'année théâtrale 1783-1784, le personnel du chant coûtait 120,200 liv., dont 92,600 liv. pour les appointements et 27,600 liv. comme gratification. Il comprenait quatre catégories d'artistes : les premiers sujets, les remplacements, les doubles et les choristes.

Les premiers sujets étaient :

Larrivée, basse-taille, qui touchait 3,000 liv. d'appointements et 12,000 liv. de gratification.

Lainez, haute-contre, 3,000 liv. d'appointements.

Mmes Desplants et Saint-Huberti, chacune 3,000 liv.

Mlle Levasseur, 3,000 liv., plus 6,000 liv. de gratification.

Les remplacements touchaient de 3,000 à 2,400 liv., appointements et gratifications réunis.

Les choristes, au nombre de 49, avaient des appointements variant de 1,000 à 600 liv. Quel-

ques-uns touchaient des gratifications pouvant élever le traitement principal à 11 ou 1,500 liv.

Un règlement de 1784 fixait les appointements annuels des premiers acteurs et des premières actrices à 9,000 liv., ceux des remplacements à 7,000 liv., et ceux des doubles à 3,000 liv. Les *feux* étaient supprimés ; les acteurs toutefois avaient droit au partage des bénéfices qui pouvaient résulter des recettes.

De l'état des recettes et dépenses de l'Opéra, de 1787 à 1788, il résulte que la recette générale s'est élevée à . . . . . 1,062,124 liv.
la dépense à. 1,095,551

APPOINTEMENTS DE PREMIERS SUJETS A DIVERSES ÉPOQUES.

Danse.

Mlle Taglioni.	36,000 liv.
Mlle Fanny Elssler.	46,000
Mlle Carlotta Grisi.	42,000
Mlle Cerito.	45,000

Chant.

Duprez	70,000
Baroilhet.	60,000
Levasseur	45,000
Massol.	30,000
Mlle Nau.	20,800
Mlle Falcon	50,000
Mme Dorus-Gras	45,000
Mme Stolz.	72,000

LES ARTISTES DE L'OPÉRA

JUGÉS PAR LEURS CONTEMPORAINS

1671 - 1877.

Abraham, danseur de l'Opéra, en 1797, fit une belle fortune en enseignant la *gavotte* aux Parisiens. C'était le Cellarius de l'époque. Il eut pour élève *Trénitz* qui devint le danseur à la mode des salons et laissa son nom à une figure des quadrilles modernes.

Achard (Léon), ténor, né le 6 février 1831, fils du comédien Pierre-Frédéric Achard, est sorti du Conservatoire en 1854. Il débuta au Théâtre Lyrique, au mois d'octobre de la même année, puis il appartint au Grand-Théâtre de Lyon (1856), et à l'Opéra-Comique où il fit sa première apparition le 4 octobre 1862.

En 1873, Léon Achard s'essaya à l'Opéra. Il fut un des créateurs de *la Coupe du roi de Thulé*. Le critique théâtral de *l'Ordre* (20 janvier 1873) rendait compte ainsi qu'il suit de la première représentation de cette pièce : — « Quant au ténor Achard, devenu on ne sait pourquoi, pensionnaire du Grand-Opéra, il a été au-dessous de tout ce qu'on peut imaginer. Dans une salle de province moins polie qu'à Paris, et privée de pommes, j'imagine qu'on s'en fût procuré *ad hoc* par terre, par mer, etc. »

Tous les critiques d'ailleurs s'accordent pour reprocher à cet artiste la recherche et l'afféterie de son jeu et de son chant.

En janvier 1875, après une représentation de *la Favorite*, *le Figaro* appréciait ainsi Léon Achard : « Irréprochable dans la monotonie avec laquelle il égalise des sons de plus en plus amincis, Achard me fait l'effet de ces pianistes qui voyagent avec un *clavier* portatif, sans cordes et, par conséquent, sur lequel ils étudient le mécanisme et assouplissent l'agilité de leurs doigts. On n'entend, il est vrai, qu'un bruit de castagnettes, mais pas un *trait* du thème et des variations n'est escamoté. Jusqu'à la romance *Ange si pur !* Achard avait chanté *proprement* et sans voix d'aucune sorte ; à partir de ce moment, le clavier muet a refusé le service. »

Adrien (Martin-Joseph), ou, d'après *Fétis*, **Andrien** dit La Neuville, né à Liége, en 1766, étudia la musique à la cathédrale de cette ville, puis à l'école de chant et de déclamation des Menus-Plaisirs, à Paris.

Entré à l'Opéra, le 20 juin 1785, Adrien, l'année suivante, jouait les rôles de basse en partage avec Chéron. Dauvergne, directeur en 1788, appréciait ainsi Adrien : « Jeune sujet, « élève de l'Ecole de chant, qui double à la satisfaction du public les rôles du sieur Chéron ; « il est âgé de 21 ans, grand musicien, chantant bien, bon acteur, remplissant ses de-

« voirs avec un zèle infatigable; avec cela une « conduite sans reproches et de mœurs fort « douces. »

D'après Fétis, Adrien réussit surtout comme comédien, mais sa voix était dure et ingrate. Personne, dit ce biographe, n'était plus infatué que lui du système de déclamation exagérée qui régnait alors à l'Académie de musique et qui en éloignait quiconque avait une oreille délicate. Quoique doué d'une robuste constitution, Adrien ne put résister à ces cris perpétuels; il dut se retirer de la scène en 1804 et fut nommé chef du chant de l'Académie où il enseigna ses erreurs.

A la mort de Lainez (mars 1822), Adrien fut appelé à l'école royale de musique, comme professeur de déclamation lyrique. Il mourut le 19 novembre de la même année.

Adrien contribua à la réforme des costumes de l'Académie de musique. Ainsi lorsqu'il remplit le rôle de Phorbas d'*Œdipe et Jocaste*, il refusa, suivant les conseils de Talma, son professeur, de revêtir le costume riche et élégant du créateur du rôle, c'est-à-dire la tunique à galons d'or, le manteau couvert d'étoiles, ainsi que la perruque bien poudrée. Et comme le coiffeur et le costumier insistaient pour qu'il suivît les usages, Adrien prit lui-même des ciseaux, enleva les galons et tous les ornements de la tunique et du manteau; il fit de larges

accrocs et déchirures, comme il convenait à un malheureux esclave rendu à la liberté après dix ans de captivité. Son succès fut, du reste, immense, mais la routine était telle qu'Adrien fut obligé de payer les prétendues dégradations du costume.

Alboni (Marietta, Mme), née en 1823, à Césena, ville de la Romagne. Elle étudiait la musique à Bologne lorsqu'elle connut Rossini qui lui donna des conseils et dirigea ses études vers les rôles de contralto.

Mme Alboni débuta en 1843, à Milan. Elle parut à Paris, en octobre 1847, dans des concerts donnés à l'Opéra. Elle se fit ensuite entendre dans la *Favorite* (1850), puis dans le rôle de Fidès du *Prophète*, et la même année dans Odette de *Charles VI*. Le feuilletoniste du *Moniteur universel* (octobre 1850) rendait compte ainsi de ces diverses représentations : « L'inaltérable majesté de sa gracieuse personne et de sa limpide méthode se trouva rarement en harmonie parfaite avec la figure et le caractère des rôles qui lui furent confiés. Si Mme Alboni réussit dans *la Favorite* et dans Fidès du *Prophète*, il n'en fut pas de même dans Odette de *Charles VI*. Il est difficile de comprendre comment les intéressés, auteurs, directeur, l'artiste surtout, n'ont pas reculé devant une si flagrante témérité. Mme Alboni aura beau chanter de sa voix la plus mélodieuse, de sa méthode la plus sa-

vante ses deux cavatines, endormir son vieil enfant, à la suavité des mélancoliques motifs de sa ballade, le public ne sera pas satisfait; le drame français a d'autres exigences. Dans le duo des cartes, notamment, cette physionomie honnête, tranquille et loyale n'est pas celle de l'héroïne qui, d'un pas ferme et d'une main sûre, vient à Saint-Denis arracher la sainte oriflamme. En un mot, elle n'a pas su, dans *Charles VI*, s'élever par son imagination et son intelligence d'artiste à cette passion plus large, et non moins dévorante et exaltée, de la patrie et de la liberté. »

On sait le mot de Mme de Girardin (Delphine Gay) sur Mme Alboni : « c'est un éléphant qui a avalé un rossignol. »

Un autre critique appréciait ainsi la femme :

« Quoique pourvue de formes opulentes, d'une physionomie placide qui ne trahissent pas de violentes passions, Mme Alboni était éminemment *femme*, ses yeux, sa bouche si richement meublée, ses lèvres un peu grosses, mais roses et blanches, ne manquaient pas de charmes; il n'est pas jusqu'à sa taille trop forte, mais sensuelle, qui ne dût aller au cœur de certains hommes. »

Mme Alboni, dit Fétis, était dépourvue de largeur de style, de sentiment dramatique, de chaleur de l'action.

En 1853, Mme Alboni avait épousé le comte

Pepoli, le plus célèbre librettiste de Naples, qui est mort fou. Elle s'est remariée en 1876.

D'après les auteurs des *Théâtres en robe de chambre*, Mme Alboni mange des choux crus comme des dragées; elle boit dans un verre de dimensions exagérées; on ne l'emplit qu'une fois d'eau rougie et il sert pendant tout le repas.

Alizard (Adolphe-Joseph-Louis), né à Paris, le 29 déc. 1814, était entré, en 1834, au Conservatoire où il obtint le 1er prix de chant. Ses débuts à l'Opéra eurent lieu en 1837, dans le rôle de Saint-Bris des *Huguenots*. On applaudit son talent, sa voix puissante, ronde, juste, d'un timbre flatteur. Il réunissait les octaves de la basse aux notes élevées du baryton. On lui reprochait, toutefois, dit Fétis, l'espèce de difformité résultant du contraste de sa courte taille avec des proportions musculaires très-développées qui le rendaient peu sympathique au public.

En 1842, Alizard accepta un engagement de deux ans pour Bruxelles. Il voulut forcer sa voix et chanter les barytons : une maladie des bronches qui en résulta, l'obligea à suspendre son service. Il voyagea alors en Italie et reparut encore à Paris avec succès de 1846 à 1848. Mais à cette dernière époque, le mal dont il avait été atteint revint avec plus de gravité, il fut contraint de quitter de nouveau la scène.

Dans l'espoir d'y trouver une guérison, il se rendit à Marseille où il mourut, en janvier 1850, à l'âge de 36 ans.

Allard (Marie-Augustine, Mlle), danseuse, née le 14 août 1738, entrée à l'Opéra en 1762. On retrouvait en elle, disent ses contemporains, l'enjouement et la gaieté de Mlle Lyonnais.

« En 1763, dit Bachaumont, l'Opéra fut à la veille de perdre Mlle Allard. Un malheureux accident était survenu chez elle, au duc de Mazarin qui était son *protecteur* et lui donnait de l'or à pleines mains. On avait prétendu qu'elle était infidèle à son amant et qu'un rival trouvé chez elle avait fait essuyer au duc un traitement peu digne d'un homme de qualité. Cet accident obligea Mlle Allard à quitter un instant Paris.

Son talent lui avait fait accorder le privilége, jusqu'alors sans exemple, de composer elle-même ses entrées. Elle avait une grande vigueur de jarrets, et un regard dur, qui lui faisait représenter avec une grande vérité la sombre jalousie de Médée.

On raconte qu'en 1767, un seigneur allemand, fort riche, voulut épouser Mlle Allard et que, sur le refus qu'il reçut, il signifia à celle-ci qu'il en était réduit à se brûler la cervelle, mais qu'il irait d'abord la lui brûler à elle-même. Mlle Allard n'échappa à ce danger qu'en implorant la protection du lieutenant de police.

Elle avait eu aussi pour amant Bontemps, premier valet de chambre du roi, qui mourut en 1766. A cette occasion, dit Bachaumont, Mlle Allard déclara que pendant six semaines elle ne pourrait paraître en public.

Mlle Allard prit sa retraite en 1781. Elle avait eu du célèbre Vestris un fils qui devint aussi célèbre danseur, sous le nom d'Auguste Vestris.

Mlle Allard mourut à Paris, le 14 janvier 1802.

Antier (Mlle), née à Lyon en 1687, débuta à l'Opéra en 1711.

Mlle Antier, dit Castil-Blaze, était fort belle et devint une excellente artiste. Sa taille était élevée et bien prise, sa physionomie noble et imposante. Douée, en outre, d'une jolie voix, elle réussit surtout dans les rôles de *princesse*, de *divinité* ou de *magicienne*.

En 1712, elle représentait la *Gloire*, dans le prologue d'*Armide*. Le maréchal de Villars qui venait de remporter la victoire de Denain, assistait à cette représentation. A peine Mlle Antier eut-elle chanté son récitatif qu'elle s'empressa d'offrir sa couronne au maréchal. Cet heureux à-propos excita le plus vif enthousiasme dans la salle; il valut, en outre, à l'artiste une superbe boîte ornée de diamants.

En 1730, Mlle Antier épousa M. Truchet, fermier général, quitta l'Opéra en 1741 et mourut, le 3 décembre 1747.

Arnould (Anne-Madeleine, Mlle), était née à Paris, le 14 février 1744, rue de Béthisy, à l'hôtel de Ponthieu, dans la chambre où avait été assassiné l'amiral de Coligny.

Elle remplaça ses prénoms par celui de *Sophie* comme étant plus doux, aussi la connaissait-on surtout sous le nom de Sophie Arnould.

Un jour qu'elle chantait au Val-de-Grâce, le son de sa voix frappa la duchesse de Modènes, qui la fit admettre à la chapelle du roi, et le 15 déc. 1757, à 13 ans, Sophie Arnould débutait à l'Opéra. Sa voix touchante et son expression vraie, dit Castil-Blaze, lui valurent les éloges de *Garrick*, célèbre tragédien de l'époque.

Mlle Arnould, dit aussi Bachaumont, est, au gré des connaisseurs, l'actrice la plus naturelle, la plus onctueuse, la plus tendre qui ait encore paru. Son début a été un triomphe.

Voici le portrait qn'en fait Lays, artiste contemporain de Sophie : « Figure longue et maigre, vilaine bouche, dents longues et déchaussées, peau noire et huileuse, mais de beaux yeux, peu de voix, beaucoup d'âme, un jeu charmant, de l'esprit comme un démon, lançant avec un à-propos merveilleux les reparties les plus piquantes. »

Suivant un autre de ses contemporains, Sophie Arnould avait « une figure mutine, le nez retroussé et des yeux expressifs à faire extravaguer les plus sages. »

A 24 ans, elle faisait les délices de Paris, elle avait repris tous les rôles de Mlle de Fel. Quand elle devait chanter, la foule envahissait l'Opéra.

Mais ce qui contribua surtout à la réputation de Sophie Arnould, ce furent ses bons mots et ses aventures galantes.

Sophie Arnould, dit Bachaumont, était un Piron femelle pour les réparties et les saillies. Comme Mme Vestris se récriait sur la fécondité de Mlle Rey, ne concevant pas, disait-elle, qu'une fille s'y laissât prendre si facilement. « Vous en parlez bien à votre aise, dit Sophie, une souris qui n'a qu'un trou est bientôt prise. »

Un mot cependant, dit Castil-Blaze, doit consoler de tous les traits d'esprit qu'on a prêtés à Sophie. A ses derniers moments, Sophie Arnould demanda à se confesser; elle raconta à son curé, celui de Saint-Germain-l'Auxerrois, toutes ses passions profanes. Comme elle lui parlait des fureurs jalouses du comte de Lauraguais, celui que Sophie avait le plus aimé, le curé lui dit : « Ma pauvre fille, quels mauvais temps vous avez traversés! — Hélas, s'écria-t-elle, avec des larmes dans les yeux, c'était le bon temps ! j'étais bien malheureuse ! »

On connaît, d'ailleurs, ses amours avec le comte de Lauraguais et M. Bertin, de l'Académie française.

Son hôtel était un palais de fée où l'on ser-

vait les soupers les plus splendides. Elle régnait en souveraine dans le monde élégant.

Toutefois, l'existence qu'elle menait contribua puissamment à ruiner ses dons naturels. Le grasseyement que le charme de sa voix faisait autrefois pardonner, avait augmenté au point d'être insupportable; elle ne plaisait plus au public (1777), on l'avait même huée maintes fois lorsqu'elle entrait en scène. « Sa voix, disait l'abbé Galiani, *est le plus bel asthme* qu'il soit possible d'entendre. »

Sophie Arnould se retira du théâtre à cette époque (1779); elle n'avait que 34 ans. Elle habita successivement Clignancourt et Luzarches. En 1789, elle avait été obligée de vendre sa villa de *Port-à-l'Anglais*. Sur les dernières années de sa vie, elle fut pour ainsi dire réduite à vivre d'une pension de 2,400 livres que le ministre Fouché lui avait fait accorder en 1796.

La misère, et la misère dans les besoins de la maladie, telle fut la fin de cette triomphante existence qui en était réduite à ne plus pouvoir s'acheter les remèdes nécessaires.

Sophie Arnould mourut le 30 vendémiaire an XI (22 octobre 1802), et fut enterrée sans bruit, presque sans amis....

Elle avait eu du duc de Lauraguais trois garçons et une fille. Cette dernière a épousé l'auteur dramatique André, dit Murville. Le troisième des fils, Constant Dioville de Brancas,

colonel de cuirassiers, fut tué à la bataille de Wagram.

Voici l'acte de décès de Sophie Arnould :

« Du 1er jour du mois de brumaire, l'an XI de la République française; acte de décès de Magdeleine-Sophie Arnould, décédée le jour d'hier, à 4 heures du soir, pensionnaire de l'Etat, âgée de 62 ans, née à Paris (Seine), y demeurant, rue de l'Oratoire, n° 136, division des Gardes-Françaises, non mariée. Sur la déclaration à moi faite par le citoyen Jules-Marie Arnould, demeurant rue Française, n° 7, homme de loi, qui a dit être frère de la défunte, et par le citoyen Jean-Louis Pigalle, demeurant à Paris, dite rue, n° 54, menuisier qui a dit être voisin de la défunte. Et ont signé avec le citoyen Sédillot, officier de santé qui a constaté le décès... Arnould, Pigalle, Sédillot; constaté par moi, Jean-Baptiste-Pierre Bévière, maire du IVe arrondissement. » (*Actes de l'état civil d'artistes, recueillis par H. Herluison*, 1876.)

Asselin (Mlle) débuta sans grand succès à l'Opéra, comme danseuse, vers 1758. Elle y rentra, le 2 mai 1768, chargée, dit Bachaumont, des dépouilles de l'Angleterre où elle a brillé longtemps. Elle est fort courue aujourd'hui, ajoute ce chroniqueur, elle n'a pas la majesté de Mlle Heinel, mais elle est taillée en grand, le genre plus étendu, et, outre le terre à terre, elle donne dans les gargouillades et les entre-

chats. Elle a la jambe un peu grosse; en un mot, c'est une recrue très-agréable pour les spectateurs luxurieux qui abondent à ce théâtre. (*Mai* 1768, *Bachaumont.*)

Aubry (Mlle), danseuse, figura souvent la *Liberté* dans les promenades civiques de la Révolution. Ses acolytes étaient Mlle Duchamp (*Egalité*) et Mlle Florigny (la *Fraternité*). Cette dernière, dit Castil-Blaze, avait été enlevée par Chéron aux matrones du Palais-Royal.

En 1807, le 27 février, dans une représentation du ballet d'*Ulysse*, Mlle Aubry, sous les traits de Pallas descendant du ciel, fit une chute qui lui brisa le bras en deux endroits. L'impératrice Joséphine qui assistait à la représentation, fit organiser un bénéfice au profit de l'artiste blessée. Des offrandes furent aussi reçues dans des bals donnés dans le même but aux Tuileries. Mlle Aubry, grâce à cette généreuse intervention, put faire rajuster son bras et prendre honorablement sa retraite.

Baroilhet (Paul) est né à Bayonne, le 22 septembre 1810, fils d'un négociant de cette ville, qui le destinait au commerce.

Entré au Conservatoire de Paris, en 1828, Baroilhet en sortit sans succès; il voyagea ensuite en Italie et ce ne fut qu'en 1835 qu'il prit rang parmi les artistes distingués, dans une œuvre de Donizetti (*Assedio di Calais*) jouée à Rome.

TAYLOR INST. OX.

Engagé peu après à l'Opéra, Donizetti écrivit pour lui le rôle d'Alphonse de la *Favorite*, qu'il créa le 2 décembre 1840.

« Baroilhet, le débutant, dit Théoph. Gautier, s'est placé tout d'abord au rang des premiers chanteurs. Sa méthode est large, et rappelle les beaux temps de la grande école italienne. Sa voix est peut-être un peu voilée, cependant elle a beaucoup de mordant et se fait bien entendre à travers les masses. Ce chanteur possède une qualité bien rare dans les voix de basse : la *smorzatura*, qu'il porte au plus haut degré, c'est l'art de chanter doucement en éteignant le son. »

De 1840 à 1847, cet artiste chanta avec succès tous les rôles importants de baryton du répertoire.

« Ses succès dans la *Reine de Chypre* et dans *Charles VI*, dit Alph. Royer, furent très-grands, et si l'éminent artiste resta incomplet dans *Guillaume Tell*, c'est qu'il ne put jamais se décider à chanter le texte du maître sans y ajouter quelques fioritures à sa façon. »

En 1847, ne pouvant s'entendre avec le directeur de l'Opéra sur le chiffre de ses appointements, il se retira de la scène (1847). Depuis lors, il ne s'est plus fait entendre que dans les concerts.

Baux (Marguerite, Mlle), née à Marseille. Elle avait eu dans cette ville quelque succès de sa-

lons et se crut appelée à devenir une artiste. A la recommandation de M. Reyer (et peut-être un peu parce qu'elle était de Marseille), M. Halanzier lui fit une place à l'Opéra.

Mlle Baux débuta dans le rôle de Rachel de *la Juive*, en février 1876. Un critique rend compte ainsi de ce début dans *Paris-Journal :* « La débutante est une jolie personne dont la voix n'est pas positivement mauvaise, mais qui aurait besoin de travailler encore. Elle chante presque toujours un ton trop bas, et son air d'entrée au 2e acte, « *Il va venir !* cet air, *l'a, b, c* des cantatrices, lui a fourni l'occasion de deux défaillances que la politesse des spectateurs a bien voulu ne pas souligner. Je crois, ajoute le même critique, que Mlle Baux pourra, dans un temps donné, rendre quelques services comme doublure, mais pour le moment, ce n'est qu'une élève dont l'éducation est loin d'être complète.»

Ses autres apparitions dans *Faust*, dans le *Freyschutz*, etc., n'ont pas modifié les premières impressions. *La Revue et Gazette des Théâtres*, du 9 juillet 1876, dit de Mlle Baux, dans le rôle d'Agathe du *Freyschutz* : « Tout ce que nous pouvons dire en faveur de la débutante, c'est que sa voix serait peut-être jolie si elle était cultivée. Mais quelle imprudence d'aborder un pareil rôle, alors qu'on devrait être encore sur les bancs de l'école ! Mlle Baux a chanté tout bonnement, pas toujours juste, vocalisant lors-

qu'elle le pouvait et heureuse d'arriver à la fin. De plus, sa plantureuse nature est en désaccord avec le caractère poétique de la douce fiancée de Max, et en général avec tous les rôles de chanteuse *légère*. »

Enfin, disent *les Annales du théâtre*, 1876, « Mlle Baux manque de style et ne paraît pas apte au répertoire classique. »

Au physique, Mlle Baux est d'une florissante santé, et, ajoute un critique : « Elle doit être médiocrement timide, sachant probablement que la fortune sourit aux audacieux. »

Beaugrand (Léontine, Mlle), danseuse, élève de Mme Dominique. Elle commença à se faire remarquer en 1860 dans le divertissement de *Sémiramis* et, en 1864, elle occupa l'emploi de 1re ballerine dans *Diavolina*.

Mlle Beaugrand, disent les critiques, est la personnification de la danse classique ; elle est remarquable par sa souplesse, son agilité et la vigueur des pointes.

Ce n'est pas seulement une danseuse de grand talent, c'est aussi une femme de beaucoup d'esprit, disent les auteurs des *Théâtres en robe de chambre*, elle a un nez fin comme ses réparties.

Mlle Beaugrand est entrée, dès l'âge de 8 ans, à l'Opéra ; elle y a conquis peu à peu tous ses grades. Ses appointements annuels sont aujourd'hui de 30,000 francs, elle soutient presque

à elle seule le poids du répertoire chorégraphique de l'Académie de musique.

« Il faut voir, dit un de ses admirateurs, quelle perfection Mlle Beaugrand atteint quand elle dessine avec ses petits pieds, les contours de l'orchestre. Aujourd'hui où la chorégraphie empiète sur le domaine de l'acrobatie, et qu'à la légèreté et à la grâce on a substitué l'énergie et la force, il faut savoir gré à une artiste de ne pas tomber dans ces excès fâcheux et de chercher moins à étonner qu'à plaire.

« Mlle Beaugrand, d'après l'auteur de *Derrière la toile* (Alb. Vizentini, 1868), est travailleuse, très-forte d'exécution et de correction, la seule de l'Opéra qui sache danser une variation de violon. C'est merveille de la voir suivre les coups d'archet et marquer la mesure de ses petits pieds avec un rhythme, une précision, une grâce des plus louables. Toujours en colère, d'un nervoso qui allonge son petit nez, elle n'a d'autre signe particulier que d'adorer les pralines. »

Beaumavielle, basse-taille, fit partie de la première troupe qui, sous Lulli, desservit l'Académie de musique. Il avait été amené de Toulouse à Paris par l'abbé Perrin en 1670, ainsi que *Rossignol*, autre basse-taille, *Clédière*, et *Tholet*, hautes-contre (ou ténors aigus), et *Miracle*, ténor grave. Tous étaient des chantres de paroisse. Beaumavielle avait la figure agréa-

ble, une fort belle voix et mettait beaucoup d'intelligence et d'expression dans son jeu; c'était alors le principal talent que le public exigeât des acteurs de l'Opéra. Beaumavielle est mort en 1688, il fut remplacé par Thévenard.

Beaumesnil (Mlle de), Henriette-Adélaïde *Villard*, née le 31 août 1758, débuta à l'Opéra le 27 novembre 1766 dans *Sylvie*.

En 1777, dit Castil-Blaze, un jeune officier des gardes françaises, La Bélinaye de La Rouerie, éperdûment amoureux de Mlle de Beaumesnil, s'introduisit chez elle par escalade nocturne. Ses intentions, disait-il, étaient pures, mais l'actrice refusa la main qui lui était offerte. La Rouerie, désespéré, se fit religieux à la Trappe. Il ne tarda pas, toutefois, à jeter le froc aux orties. Mlle de Beaumesnil était secrètement la maîtresse de M. de La Bélinaye, oncle septuagénaire du jeune officier; en changeant d'amant, elle eût perdu 50,000 francs que lui comptait chaque année le vieillard amoureux.

Mlle de Beaumesnil se retira de l'Opéra en 1781, elle était devenue fort riche et épousa l'acteur Philippe, de la Comédie Italienne. L'Opéra a représenté, le 15 mars 1784, *Tibulle et Délie*, dont la musique était de Mlle de Beaumesnil.

Beaupré, danseur comique de grand talent.

Ce fut lui qui, en 1793, sut enlever au farouche Hébert, qu'il avait attendri par de copieuses libations, une liste de proscription, sur laquelle figuraient vingt-deux membres de l'Académie de musique.

Beaupré, retiré de l'Opéra en 1818, est mort en 1842 à l'âge de 84 ans.

Son frère s'était tué, lors de l'incendie de l'Opéra en 1781, en sautant du troisième étage.

Beauvoisin (Mlle), courtisane d'une jolie figure, mais d'une taille courte et ramassée, ce qui l'avait obligée de quitter l'Opéra où elle avait été danseuse.

Elle s'était, dit Bachaumont (mai 1770), livrée depuis quelques années à tenir une maison de jeu. Ses charmes, son luxe et l'influence de joueurs opulents qui s'y réunissaient avaient rendu sa maison célèbre, mais il s'y était glissé beaucoup d'escrocs. En outre, des plaintes adressées au lieutenant de police représentaient sa maison comme un coupe-gorge, et la maîtresse du lieu fut conduite à Sainte-Pélagie, retraite destinée aux nymphes d'un certain ton qu'on ne voulait pas mettre à l'hôpital.

Belval, son nom est Gaffiot; son père, René Gaffiot, était un officier de mérite. Belval est le nom de sa femme.

Il vint de Lyon à Paris, en 1855, où il débuta dans le rôle de Bertram de *Robert le Diable*. On lui reconnut alors une voix de basse puissante,

égale et profonde. Il fut définitivement engagé à l'Opéra où il est resté jusqu'en 1876. Dans les dernières années, sa voix avait perdu de sa puissance et surtout de sa justesse.

« Belval, disait un critique en 1871, est sans contredit la plus franche voix de basse qui ait interprété Bertram depuis Levasseur, mais il est regrettable que ce beffroi solennel et imposant sonne quelquefois comme de l'airain fêlé. »

Une représentation de retraite à son bénéfice eut lieu à l'Opéra le 16 septembre 1876.

« L'heure de la retraite avait depuis longtemps sonné pour Belval, disent les *Annales du théâtre* (1876), et en plusieurs occasions, la critique s'était montrée assez dure pour cet artiste fatigué. Par sa belle voix et sa magnifique prestance, M. Belval a rendu, pendant de longues années, de grands services à la direction de l'Opéra. Belval, d'ailleurs, ne se retire pas complétement du théâtre, il se rendra en Espagne où un engagement l'appelle à Barcelone. »

Belval (Marie Mlle), fille du précédent, débuta d'abord dans la carrière italienne; le 7 octobre 1873, à 18 ans, elle joua le rôle de Norina de *Don Pasquale*. Elle n'avait, dit un critique de l'époque, rien de ce qu'il faut pour ce rôle. Mlle Belval est grande, forte, accusant plus que son âge; un visage régulier n'offrant qu'un sou-

rire narquois, taille bien prise, mais manquant d'élégance; ce n'était encore qu'une écolière.

On trouvait cependant qu'elle avait une voix d'un bon timbre, et un organe agile.

Engagée à l'Opéra, sur la fin de 1874, « elle pourrait y rendre des services, dit un critique, si elle apprend à marcher, à se tenir sur la scène, à modifier les attitudes molles de son corps, l'expression insouciante de sa figure, en un mot à métamorphoser sa nature. »

On lit encore dans *le Figaro* du 14 octobre 1874 : « Le rôle de la reine Marguerite *des Huguenots* est de l'hygiène vocale pour Mlle Marie Belval. On ne saurait y mettre plus d'insouciance et de sans-façon avec l'œuvre et les auditeurs. Douée d'une voix charmante, la reine Marguerite a grand peur que le public s'en aperçoive, elle ressemble à une jolie femme qui mettrait son châle à l'envers pour ne pas l'user. »

Lors de ses débuts (janvier 1875) dans le rôle d'Eudoxie de *la Juive*, on lui reconnaît une jolie voix, mais une complète ignorance de l'art dramatique.

On prétend, dit M. G. Duval, dans *l'Année théâtrale*, qu'avant d'entrer en scène, Mlle Belval perd toute assurance et que sans l'assistance de ses camarades et de son père, elle se sauverait chez elle au lieu de se présenter au public.

Mlle Belval a quitté l'Opéra en avril 1875 pour reprendre la carrière italienne à l'étranger.

Bias (Fanny, Mlle), un des premiers sujets de la danse. « Si quelqu'un doit des actions de grâce au costumier bourrelier, dit un bibiographe de 1821, c'est sans contredit Mlle Fanny Bias; elle ne doit pas oublier non plus son parfumeur qui la rend semblable à la rose; si sa figure et son dos sont artificiels, en revanche son joli bras, et sa jambe, modèle de celle de Vénus, n'empruntent rien à l'art et brillent de leurs grâces naturelles. »

Bigottini (Mlle), danseuse, née à Toulouse, son père était Italien et bon acteur de la Comédie Italienne (1777).

Mlle Bigottini qui parut d'abord à l'Ambigu-Comique, débuta à l'Opéra en 1801. En 1806, elle tint sans partage tous les rôles de Mme Gardel. « Sa pantomime gracieuse, dit un contemporain ses jeux divertissants excitaient des transports d'enthousiasme. Aussi la jalousie de Mme Gardel ne connut plus de bornes, elle essaya à plusieurs reprises de perdre sa rivale dans l'esprit du directeur. Tous ses efforts se brisèrent devant le talent de Mlle Bigottini qui en 1812 devint la *première artiste de la danse.* »

Mlle Bigottini qui était devenue millionnaire, quitta le théâtre le 18 décembre 1823; elle fit ses adieux au public dans une représentation du *Mariage de Figaro* donnée à son bénéfice, et dont la recette s'éleva à plus de 25,000 francs.

Bloch (Rosine, Mlle), élève distinguée du

Conservatoire où elle obtint tous les prix du concours, en 1865. Mlle Bloch débuta à l'Opéra la même année, dans le rôle d'Azucéna du *Trouvère;* elle obtint alors un succès qui semblait annoncer une véritable artiste pour l'Opéra. La débutante réunissait, en effet, toutes les qualités plastiques de son emploi : taille élevée, port majestueux, physionomie sympathique. A ces qualités, elle joignait une voix d'un timbre agréable; on lui reprochait toutefois l'absence de sentiment dramatique. Les débuts suivants, et, il faut le dire, les diverses apparitions de Mlle Bloch sur la scène de l'Opéra, n'ont pas modifié les impressions premières. En 1874, un critique lui reproche de n'avoir pas atteint au développement que son talent promettait. Dans la reine *d'Hamlet*, comme dans Fidès du *Prophète*, tous les critiques s'accordent à reconnaître l'insuffisance de style, et le défaut complet du souffle dramatique : « ses gestes sont sans vigueur et sa douleur sans émotion. »

Ecoutons les critiques :

Dans *l'Ordre* du 20 janvier 1873 (*Coupe du roi de Thulé*) : « Si Mme Gueymard crie, Mlle Bloch crie encore plus fort, mais moins juste. »

Dans *le Figaro* du 27 janvier 1875 (reprise de *la Favorite*) : « Mlle Bloch fait comme l'auteur *d'Hercule* feu Campistron : « Au lieu d'avancer, elle recule. » Elle a réussi, dans ce rôle de

Léonor, jusqu'à compromettre les belles notes d'une voix superbe dont elle ne saura jamais se servir ; il faut en prendre son parti. Elle n'a rencontré un accent vrai, touchant, en situation, ni dans le *cantabile* : *O mon Fernand !* ni dans les phrases pathétiques du duo final.

Dans *l'Ordre* du 18 août 1876 (reprise du *Prophète*) : « Certes, Mlle Bloch a de la noblesse dans l'attitude et des ressources dans la voix, quoiqu'elle n'atteigne tout à fait au style, ni comme tragédienne, ni comme cantatrice. ».

Dans *l'Evénement* du 9 août 1877 (*la Reine de Chypre*) : « Mlle Bloch est fort belle, et l'on ne saurait rêver une reine de Chypre plus magnifique. Malheureusement, la beauté reste insuffisante au théâtre, lorsque le visage est sans expression, lorsque la voix est sans mordant, lorsque la tendresse, la grâce et la passion ne viennent pas échauffer un corps qui semble taillé dans le marbre, mais qui, comme marbre, reste froid et inanimé.

« Je n'en saurais dire davantage, ajoute le critique, sans chagriner plus que de raison une artiste dont l'insuffisance est évidente, et qu'il était facile, par avance, de juger au-dessous de la tâche qu'on avait l'imprudence de lui confier. »

Bonnehée. Un des bons élèves du Conservatoire de Paris, Bonnehée débuta à l'Opéra en octobre 1853, dans le rôle d'Alphonse de *la Fa-*

vorite. « C'était, disent ses contemporains, un baryton à la voix bien sonnante, un chanteur de goût et de style. »

Il tint son emploi à l'Opéra avec succès pendant neuf années.

En 1860 cependant, un critique lui reprochait déjà de ressember depuis quelque temps à un artiste sur son déclin, « sa belle et bonne voix, disait-il, est horriblement fatiguée. »

Bonnehée a épousé Mlle Louise Marquet.

Bosio (Mme Angélina) est née à Turin, le 22 août 1830. A 16 ans, elle débutait en Italie. Arrivée à Paris, en 1848, elle ne fut engagée à l'Opéra qu'en 1852 et débuta brillamment l'année suivante dans *Louise Miller*, puis dans *Moïse* de Rossini. Elle fut surtout, dit un critique, admirable dans *Mathilde de Shabran* par les grâces de sa personne et la prodigieuse flexibilité de sa voix limpide.

En 1859, elle se rendit en Russie pour y remplir un engagement, mais le climat tua cette charmante artiste à l'âge de 29 ans.

« Mme. Bosio, dit Scudo, était surtout une « cantatrice brillante, dont le style fleuri et « tempéré ne s'est jamais élevé jusqu'à l'ex- « pression de la passion. Elle appartient à cette « famille de cantatrices élégantes qu'a fait « éclore la musique de Rossini. »

Bosquin avait chanté en province et au Théâtre-Lyrique avant d'entrer à l'Opéra où il

débuta le 18 octobre 1869, dans le rôle de Fernand de la *Favorite*.

C'est un ténor de demi-caractère qui, à défaut de passion entraînante et de sons provoquant l'enthousiasme, possède une voix juste, bien assise, d'un timbre agréable et qu'il sait habilement diriger.

C'est d'ailleurs un artiste modeste, intelligent et consciencieux.

Boudouresque (Auguste-Acanthe), né à la Bastide-sur-l'Hers (Ariége), le 28 mai 1835; son père était entrepreneur de travaux publics. Après avoir passé plusieurs années, comme soldat, au 15e régiment d'artillerie, M. Boudouresque entra au Conservatoire de Marseille, vint à Paris avec M. Amb. Thomas dans l'intention de terminer ses études au Conservatoire de Paris; mais un accident de voix, causé par le voyage, l'empêcha de réussir. Il se mit alors dans l'industrie; il eut d'abord l'entreprise de l'éclairage au schiste, puis il exploita le *Café de Paris*, à Marseille.

En 1874, il joua *Ernani* au Théâtre-Valette, et la même année il obtint une audition à l'Opéra, où il fut engagé. — Encore un Marseillais de M. Halanzier !

Lors de ses débuts, en août 1875, dans le rôle du Cardinal de la *Juive*, on trouva que M. Boudouresque avait une bonne voix de basse chantante. Dans le *Roi de Lahore*, « MM. Menu et

Boudouresque, dit le *Gaulois* (29 avril 1877) sont deux honnêtes basses-tailles qui font ce qu'elles peuvent pour rendre tout le monde content. M. Menu émet péniblement les sons, M. Boudouresque garde péniblement les tons. »

« La voix rugueusement métallique de Bou-
« douresque, qui n'est point un chanteur, dit
« encore le *Figaro* (29 avril 1877), a du moins
« une forte assise pour soutenir un morceau
« d'ensemble. »

Boutelou. Ténor favori de Louis XIV, camarade de Duménil, se fit surtout remarquer par des dettes nombreuses et une existence extravagante, ce qui le conduisit souvent en prison. Mais Louis XIV, qui ne pouvait se passer de son chanteur favori, lui faisait presque toujours rendre la liberté. Au reste, dans sa prison, Boutelou avait toujours une table de six couverts, à son choix, servie aux frais du roi.

Bozzachi. Danseuse qui débuta avec succès le 25 mai 1870, dans le ballet de *Coppélia.*

« La débutante a 17 ans, dit le *Pays* du 30 mai 1870, elle paraît plus jeune encore que son âge. Elle joint la force à la souplesse et à la correction, mais avec ses yeux pétillants d'esprit, elle a surtout conquis le public par je ne sais quelle grâce enfantine. On l'a adoptée tout de suite et mise au rang des étoiles de première grandeur. »

Mlle Bozzachi ne put profiter de ses succès,

elle mourut de la fièvre noire pendant le siége de Paris (1870).

Branchu (Mme) Alexandrine-Caroline *Chevalier de Lavit*, était née au cap Français le 2 novembre 1780.

Sortie du Conservatoire de Paris en 1799, elle débuta d'abord à Feydeau. Berton et Lesueur la firent engager à l'Opéra où elle parut pour la première fois en 1800, dans le rôle d'Antigone d'*Œdipe à Colonne*.

Elle possédait, d'après ses contemporains, « une voix sonore et puissante, qui *luttait avec avantage contre le fracas de l'orchestre*; mais chez elle les cris de la passion partaient de l'âme, l'expression de son jeu et de sa pantomime ajoutait encore à leur effet. »

« Mme Branchu, dit Alp. Royer, était une grande femme, assez grasse, dont les traits un peu masculins ne manquaient pourtant pas de noblesse et d'expression. Douée d'une voix puissante et très-étendue, elle pratiqua d'abord la tragédie *hurlée*, comme on l'entendait alors. »

Une brochure sur les théâtres de Paris, publiée en 1818, apprécie ainsi cette cantatrice : « Tout en admirant le talent de Mme Branchu, on doit lui reprocher de *forcer sa voix* et de *chanter en criant*, ce qui devait être une cause de ruine pour son organe cinq ou six années avant le terme naturel. C'est ainsi que se détruisent les plus beaux organes. Mme Branchu, d'ailleurs,

dit admirablement le récitatif, elle dit même fort bien ses airs lorsqu'ils ne passent point le *sol* ou le *la* bémol. »

Un autre critique écrivait en 1821 : « Comme chanteuse, Mme Branchu tient le premier rang parmi les déités de l'Académie royale, ce qui ne veut pas dire que sa voix soit toujours juste; comme actrice, elle est encore souveraine.... à ce que dit le *Drapeau blanc*. Un nom célèbre dans toute l'Europe, *une réputation soutenue par les feuilletons des journaux* depuis trente ans *n'ont pas encore pu la convaincre qu'elle avait assez fait pour sa gloire*. Quand une nymphe s'élance dans la carrière dramatique, il faut, pour l'encourager, lui prodiguer des *bravos;* mais il *vient un temps où l'on ne doit plus chercher les claques*. Mme Branchu ne peut pas encore se convaincre de cette vérité, *elle veut être claquée et claquée bien fort; plus on frappe, plus elle crie, et plus elle crie, plus on frappe. Elle se ruine chaque jour pour se procurer cette jouissance* (1). »

Elle avait épousé, en 1804, le danseur Branchu, mort d'une affection cérébrale.

En 1826, elle se retira du théâtre et habita successivement Orléans et Passy. Elle est morte dans cette dernière localité le 14 octobre 1850.

(1) Que de vérités, dans cet article, applicables à l'Opéra de nos jours!

Brigogne (Mlle), cantatrice sous Perrin et Lulli (1671 à 1675). Son succès dans le rôle de Chimène des *Peines et Plaisirs de l'amour* fut si complet, au dire de Castil-Blaze, que ses appointements furent portés à 1,200 livres par an, et que le nom de petite *Chimène* lui resta.

Buret (Mlle), cantatrice qui a quitté l'Opéra pour la Comédie-Italienne. En 1794, elle était en retraite depuis quelques années, lorsqu'elle fut conduite à l'échafaud avec Mme de Saint-Amaranthe. Toutes deux avaient été dénoncées par *Trial* (1), artiste de l'Opéra-Comique.

Camargo (Mlle Marie-Anne Cupis de) était née à Bruxelles, vers 1708. Son père, dit la *Biographie des artistes belges*, était un ancien maître de danse flamand appelé Just Cupie, dit *Camargot* et non *Camargo*. Il avait été condamné pour vol d'argenterie chez le marquis d'Asch, à Bruxelles, à un emprisonnement de six mois et au bannissement perpétuel.

Mlle Camargo débuta à l'Opéra, comme dan-

(1) Trial s'était montré, pendant la Terreur, très-ardent républicain. Aussi à la chute de Robespierre, le public réactionnaire du théâtre s'en vengea en forçant Trial à chanter à genoux, sur la scène, et comme amende honorable, le chant du *Réveil du peuple*, ce qu'il exécuta au bruit des sifflets et des insultes du parterre. Le lendemain de cette scène Trial fut encore repoussé comme indigne des fonctions d'officier municipal qu'il occupait. Désespéré, il rentra chez lui et s'empoisonna le 5 février 1795; il avait 59 ans.

seuse, en 1726. Elle avait reçu des leçons de Mlle Prévost, l'étoile de la Régence. Dès ses premiers débuts, son succès fut assuré. Lorsqu'elle devait paraître, on se battait aux portes de l'Opéra pour l'admirer. Toutes les modes nouvelles prirent son nom, et son cordonnier fit fortune avec le genre de chaussures qu'elle portait. Toutes les dames voulaient être chaussées à la *Camargo*.

C'est Mlle Camargo qui a créé la danse haute, où elle réunissait, dit Castil-Blaze, la noblesse et le feu de l'exécution, aux grâces, à la légèreté, à la gaieté ravissante qu'elle tenait de la nature. Sa conformation était, du reste, la plus favorable à son talent, ses pieds, ses jambes, sa taille, ses bras, ses mains, étaient de la forme la plus parfaite.

Sa figure était expressive, mais n'offrait rien de remarquable sous le rapport de la beauté.

C'est Mlle Camargo qui, la première, battit les entrechats à quatre seulement (1730).

Ce fut elle aussi qui, la première, se munit d'un caleçon pour la scène (1).

Sur l'air d'un duo chanté dans *Pyrame et*

(1) En 1727, après un accident arrivé à Mlle Mariette et qui avait fait faire à cette danseuse une exhibition, qui, au dire des contemporains, eut *un merveilleux succès*, une ordonnance de police obligea toute danseuse à porter un *caleçon* qui plus tard fut remplacé par le *maillot*.

Thisbé, on fit une contredanse qui prit le nom de la *Camargo*. Ce fut le premier air d'opéra mis en contredanse.

Mlle de Camargo fut maîtresse en titre du comte de Clermont, prince du sang.

En 1751, elle quitta le théâtre et mourut en 1770, à 60 ans, regrettée de tous, dit Castil-Blaze, comme modèle de charité et de modestie.

Cartilly (Mlle) ouvre la marche des cantatrices de l'Académie royale de musique. C'est elle qui créa (1671) le rôle de *Pomone* dans le premier opéra français représenté devant le public à Paris.

Cartou (Mlle) (1735), surnommée la *Rhodope* moderne, était une choriste d'un médiocre talent. Elle s'était acquis parmi ses camarades une grande considération par ses saillies dont quelques-unes ont été consignées dans un ouvrage intitulé : *Le Code lyrique* ou *Règlement de l'Opéra de Paris*, par Meusnier de Querlon.

Mlle Cartou, qui s'était encore rendue plus célèbre par ses aventures galantes, fut un moment millionnaire, mais la fin de sa vie fut misérable. On lit, en effet, dans un auteur contemporain (1764) : « Voyez la Cartou, qui s'est retirée doyenne des chœurs de l'Opéra; elle a soupé autrefois avec quatre princes qui, depuis, ont été rois. Elle a brillé, elle a dit une infinité de bons mots. Un vieux laquais forme aujourd'hui toute sa compagnie. Elle végète ;

on lui rend au centuple les épigrammes qu'elle a faites contre l'univers entier. »

Carvalho (Mme Marie-Caroline) *Miolan*, est née le 31 décembre 1827. Son père François-Félix Miolan était professeur au Conservatoire et hautbois à l'Opéra.

Mlle Miolan suivit d'abord les cours de Duprez, entra au Conservatoire en 1847, y remporta les prix des concours en 1849 et fut engagée immédiatement à l'Opéra-Comique où elle créa *Giralda* (1851) avec un grand succès.

Quelques années après, elle épousa l'un de ses camarades, M. Carvaille, dit Carvalho, chanteur médiocre que l'on croit né aux colonies et qu'elle suivit au Théâtre-Lyrique, lorsque la direction de ce théâtre lui fut confiée (1854).

Le succès qui avait accueilli Mlle Miolan, la suivit à ce théâtre et ne fit que grandir à chaque création, si l'on en croit les critiques de l'époque. A bout d'éloges, de dithyrambes, on avait même fini par adopter ce cliché :

« Que dire de Mlle M..., qui n'ait été répété mille fois ! c'est toujours ce même art merveilleux, cette voix adorable, etc., etc.

« Que dire de son chant ! si ce n'est qu'elle offre la perfection même, etc., etc.

« C'est la musique même, dit encore un autre. »

Mais des notes discordantes se sont cependant fait entendre au milieu de ce concert élogieux.

Voici en effet ce qu'écrivait, en 1866, l'un des auteurs des *Théâtres en robe de chambre :*

« Louis XIV disait : l'Etat c'est moi ! Mme Carvalho dit : le Théâtre-Lyrique, c'est moi ! Mon Dieu ! Madame, je veux bien que vous ayez contribué pour une bonne part au succès de l'entreprise théâtrale de monsieur votre mari, mais vous n'êtes pas la seule, et vous avez tort de vouloir ainsi accaparer tout le succès. En dehors du mérite des œuvres représentées sur votre scène, et des bonnes qualités directoriales de *votre époux*, croyez-vous franchement que la belle pléiade d'artistes qui a passé à côté de vous, MM. Battaille, Meillet, Balanqué, Mmes Cabel, Vandenhenvel-Duprez, Ugalde, Faure-Lefebvre, etc., etc., n'ont pas aussi le droit de revendiquer une part, et une bonne part de succès?

« Croyez-moi, Madame, la modestie sied bien au vrai talent, et vous avez assez de lauriers dans votre jardin pour ne pas être jalouse de ceux qui poussent chez le voisin. »

Puis le même auteur ajoute :

« ..... Une voix charmante qu'on ne se lasse pas d'entendre, une netteté de sons, une sûreté de vocalises admirables, c'est un instrument exquis. Mais à côté de cet organe enchanteur, nulle entente de la scène, une inintelligence complète de ses rôles ; joue la comédie avec le même entrain que Michet. Supposez Mme Ugalde

avec la voix de Mme Miolan, ce serait l'idéal ! Enfin, détail caractéristique : *Il est défendu aux artistes de bisser leurs morceaux quand ils chantent à côté de Mme Carvalho.* » (Yveling-Rambaud et E. Coulon.)

L'un de ses biographes, M. P. Mahalin, dans les *Jolies actrices de Paris*, nous apprend aussi que les ouvreuses du Théâtre-Lyrique avaient la consigne la plus sévère de ne laisser entrer ou sortir personne lorsque Mme Carvalho chantait *ses airs*. Précaution que l'on n'observait pas, bien entendu, pour les autres artistes.

« Quand Mme Carvalho commence un point d'orgue, dit encore le même, on sait bien quand cela commence, mais on ne sait pas quand cela finit. »

Nous pouvons ajouter que jamais *une artiste de talent n'a pu grandir* à côté de Mme Carvalho.

Mme Carvalho, écrivait M. Savard (1867) « est cantatrice jusque dans la moelle des os, et à *elle seule, elle pourrait être la fortune du théâtre que son mari administre.* »

M. Savard doit reconnaître aujourd'hui qu'il n'a pas été bon prophète; on sait en effet à quels résultats ont abouti les administrations confiées au mari-directeur.

Et lorsque après la guerre de 1870, Mme Carvalho reparut à l'Opéra-Comique, elle ne réussit pas davantage à sauver la direction du Locle.

Engagée à l'Opéra, en 1875, Mme Carvalho n'y trouve pas les mêmes succès. Le 31 mars de cette année, elle s'essaya dans le rôle d'Ophélie *d'Hamlet*. « Ce rôle ne convient pas à ses moyens, dit un critique. »

Plus tard, dans Marguerite des *Huguenots*, on lui reprochait de modifier la musique de Meyerbeer.

Enfin, dans Isabelle de *Robert le Diable*, un des critiques les plus modérés de la presse théâtrale (*la Revue et Gazette des théâtres*, du 10 décembre 1876) ne pouvait s'empêcher de constater les défectuosités de l'idole. « La voix est peut-être un peu maigre, surtout dans le fameux air *de Grâce* : cependant on n'en perd pas une note, tant la célèbre cantatrice sait se faire écouter; à défaut de chaleur, elle a une très-grande correction, elle vocalise avec une égalité parfaite; *qu'elle veille néanmoins à la justesse qui, parfois, n'est pas irréprochable*. »

M. P. Mahalin donne sur Mme Carvalho un détail intime assez curieux : « Chaque fois, dit-il, que cette artiste jouait au Théâtre Lyrique, elle se faisait apporter dans sa loge une pleine écuellée de soupe au fromage. »

De son côté, M. Vizentini, dans son volume, « *Derrière la toile*, » prétend que Mme Carvalho, avant de chanter, buvait souvent un *mazagran*, et quelquefois un petit verre de madère.

On a souvent conseillé à Mme Carvalho de

prendre une retraite qu'elle a bien acquise, et l'on s'étonne de la voir encore, avec son embonpoint et les défaillances de sa voix, continuer à remplir des rôles où, indépendamment de la qualité du style, il faut le charme, la fraîcheur et certaine illusion scénique que l'on ne peut plus avoir.

Quelles sont, au reste, les créations de cette cantatrice à l'Opéra? Et quelles œuvres nouvelles pourrait-on lui confier?

Cerrito (Francesca), danseuse, plus connue sous le nom de Fanny Cerrito, est née à Naples en 1821. A l'âge de 13 ans, elle débutait en Italie; se fit ensuite connaître à Vienne et à Londres et vint enfin à Paris. Au mois d'octobre 1847, Fanny Cerrito débuta dans la *Fille de Marbre;* Théophile Gauthier rend compte ainsi qu'il suit de ce premier début :

« Fanny Cerrito est heureusement douée pour la scène. Elle est blonde; son regard bleu a de l'éclat et de la tendresse; un sourire facile éclaire sa figure intéressante. Sa taille est bien prise, ses bras sont ronds et d'un contour moelleux, mérite rare chez les danseuses. Sa poitrine, bien développée, n'offre pas les maigreurs trop habituelles de la chorégraphie; sa jambe est fine, son pied joli.

« Comme danseuse, Fanny Cerrito a pour qualités principales la grâce des poses, l'imprévu des attitudes, la prestesse des mouvements, la

rapidité des parcours; elle rebondit et balonne avec une aisance, une élasticité admirables; tout le haut du corps est d'une grâce charmante. »

« C'est, disait un autre critique, l'une des plus aimables, des plus élégantes, des plus séduisantes danseuses de l'Opéra. Si elle n'a pas la poésie et le charme de la grande Marie Taglioni, la verve provoquante de Fanny Elssler, la finesse et la délicatesse de Carlotta Grisi, elle possède une grâce infinie, une élégance corporelle exquise; elle a de la force, de la forme, beaucoup de physionomie comme mime, elle est surtout remarquable dans *le ballon*. »

Mlle Cerrito avait épousé le danseur Arthur Michel, dit Saint-Léon, dont elle fut séparée en 1850.

Jusqu'en 1853, elle régna en souveraine de la danse à l'Opéra où Mme Rosati vint cependant la remplacer.

Retirée de la scène en 1854, elle continua d'habiter Paris.

On pouvait lire dernièrement dans le journal des *Petites-Affiches :*

« Par convention, en date du 20 avril 1877, Mme Fanny Cerrito, veuve de M. Arthur Michel, dit Saint-Léon, demeurant à Paris, avenue d'Eylau, 149, a vendu à MM. Cadbury frères, de Birmingham, un agencement de *boutique*, sis à Paris, rue du Faubourg-Saint-Honoré, 90. »

Chameroy (Mlle), danseuse, qui avait, dit Alph. Royer, la même vigueur et la même adresse que Aug. Vestris, et joignait à ces qualités une grâce inimitable.

En 1797, dans le ballet d'*Anacréon chez Polycrate,* Mlle Chameroy exécutait, en même temps que la clarinette de l'orchestre, et par l'action de ses pieds, les notes, le trait, les trilles que l'instrument avait articulés.

Mlle Chameroy est morte, le 13 octobre 1802, à l'âge de 23 ans, des suites d'une couche.

Chassé (Claude-Louis-Dominique, De), seigneur du Ponceau, gentilhomme breton, né à Rennes en 1698, qui avait quitté son régiment, en 1721, pour entrer à l'Opéra comme baryton.

Le 28 avril 1728, il débuta dans *Bellérophon* et fit promptement oublier Thévenard, son prédécesseur.

De Chassé, dit Castil-Blaze, joignait aux avantages physiques une voix de basse pleine et sonore, d'un timbre flatteur; il était, en outre, acteur excellent et fut bientôt un des sujets les plus précieux de l'Opéra.

Suivant Fétis, de Chassé était un chanteur pitoyable, comme on l'était alors en France, mais acteur excellent.

Ce fut le premier chanteur qui se débarrassa des *tonnelets* dont on affublait encore les acteurs sur la scène de l'Opéra.

Mlle Aissé, parlant de *Pyrame et Thisbé*, disait : C'est le triomphe de de Chassé : il est acteur dans cet opéra, son rôle est très-beau, *il fait deux octaves pleines.* »

De Chassé avait été la cause d'un duel entre deux femmes, l'une Française et l'autre Polonaise; la première fut blessée et, après guérison, enfermée dans un couvent; la Polonaise fut reconduite à la frontière.

Après avoir amassé une belle fortune, de Chassé quitta une première fois l'Opéra (1738), pour se livrer à une entreprise industrielle qui le ruina presque complétement. Il essaya, en 1742, de reparaître sur la scène, mais n'y re trouva plus le même succès qu'autrefois. Il se retira définitivement en 1757, et mourut à Paris, le 27 octobre 1786 à l'âge de 88 ans.

Chéron (Augustin-Athanase), né, le 26 février 1760, à Guyancourt (Seine-et-Oise), débuta à l'Opéra, en 1779. Sa voix était fraîche, ferme, ronde, sonore, vibrante et d'une grande puissance ; descendait jusqu'au *mi bémol* et s'élevait jusqu'au *fa*. La voix de Chéron, dit Castil-Blaze, sonnait avec une telle force qu'en soufflant dans un verre, il le faisait voler en éclats.

Chéron était, en outre, d'une belle taille, d'une figure agréable, acteur accompli, au teint basané, se prêtant surtout à l'action dramatique.

A l'époque de Chéron, dit Fétis, l'art du chant était inconnu en France, et le seul moyen qu'eut un chanteur pour plaire au public était de posséder un organe agréable et une belle articulation. Chéron avait ces avantages; aussi, bien qu'il n'eût point encore chanté sur une scène, il fut très-favorablement accueilli par le public. Il avait, du reste, une facile émission de voix qui le mettait à l'abri de l'habitude de crier, si fréquente alors parmi les acteurs de l'Opéra.

C'est pour Chéron que Sacchini et Salieri écrivirent des rôles spéciaux de basse, dont l'emploi jusqu'à lui avait été sans importance.

Voici ce que Dauvergne, directeur de l'Opéra, en 1788, disait de Chéron : « Cet homme a une belle voix, qui fait presque son seul mérite, ayant négligé par paresse et par lâcheté d'acquérir le talent d'acteur ; il regarde son état comme un bénéfice qui ne peut jamais lui manquer ; il ne fait pas attention qu'il a été doublé dans plusieurs rôles avec succès par le sieur Adrien, jeune sujet sorti de l'école, qui raisonne et joue très-bien ses rôles ; il est fort endetté. »

Chéron a quitté l'Opéra en 1802, il est mort à Versailles, le 5 novembre 1829.

Chéron (Mme Anne *Cameroy*), était née en 1797, dans les environs de Paris. Elle avait été

gardeuse de vaches, ce qui lui valut le surnom de *Manon la Vachère*.

Signalée à Gossec comme ayant une fort belle voix, ce directeur lui fit donner les meilleurs professeurs de l'Ecole de chant, Piccini, Langlé, Guichard auxquels se joignit Lays (1783). Après quinze mois d'études, Mlle Cameroy débuta à l'Opéra sous le nom de Mlle Dozon (17 septembre 1784) et obtint un brillant succès dans *Chimène*.

Elle eut un instant des partisans qui la préférèrent à Mme Saint-Huberti, mais l'engouement passa vite, et Mlle Dozon resta au second rang.

Mlle Dozon était d'ailleurs petite de taille, maigre; mettait beaucoup de sensibilité dans ses rôles, surtout dans celui d'Antigone d'*Œdipe* dont la musique convenait admirablement à son soprano.

En 1786, elle épousa la basse Chéron.

La délicatesse de sa santé l'obligea à quitter le théâtre en 1800; elle avait 33 ans; elle se retira à Tours, puis à Versailles.

Chevalier (Mlle), admise à l'Opéra en 1744, remplaça Mlle Petitpas dans l'emploi de chanteuse à *roulements* ou à *roulades*. Sous Rameau, elle figurait parmi les actrices *récitantes*.

Mlle Chevalier se signala surtout dans le rôle d'Armide. « Cette chanteuse, dit Bachaumont (janvier 1762), jouit d'une réputation faite de-

puis longtemps, et l'excellence avec laquelle elle rend le rôle d'Armide est une preuve qu'elle peut encore acquérir. Toutefois, dit le même chroniqueur, Mlle Chevalier *braille comme à l'ordinaire* (1764). »

« Voyez la Chevalier, disent encore les Mémoires du temps, riche par sa sagesse qui lui avait mérité des pensions, et par le produit de son talent, ou du moins celui qu'on veut lui croire. On l'estimait parce qu'elle avait résisté au marquis de La Conterie, et parce que maniant la baguette avec beaucoup d'adresse, elle joue les furies et les méchantes femmes avec une vérité qui ferait tort à son caractère, si l'on cherchait à l'approfondir. Eh bien! cette Chevalier, qui dans tous les personnages qu'elle représente, élève toujours gauchement les yeux vers le ciel, les a plus gauchement encore abaissés vers la terre, deux sottises d'éclat lui firent perdre, à l'instant, l'estime qu'elle avait acquise pendant quarante ans : la première, d'avoir épousé Duhamel, l'intendant du duc de Richelieu; la seconde, de l'avoir mis à la porte. » (C. B.)

Chevalier (Mlle de Lavit, Alexandrine-Caroline). — V. Mme **Branchu**.

Chollet était abbé à Noyon lorsqu'il fut cédé à l'Opéra (1787) par l'évêque de ce diocèse. Le directeur de l'Académie de musique cherchait un ténor pour le rôle de Calpigi dans *Tarare*.

l'abondance et l'éclat des diamants, tout était fait pour le triomphe de Cléophile. Mais les juges du camp décidèrent que ce minois de fantaisie ne pouvait lutter avec la beauté régulière, mais fade et inanimée de Mlle Duthé. (*Idem.*)

Cochereau, haute-contre (ténor) en 1713, passait pour un habile chanteur. C'était, du reste, un homme d'esprit et d'une figure charmante. Il était maître de chant d'une des filles du Régent. On raconte qu'à une représentation, son élève laissa échapper cette exclamation : *Ah! mon cher Cochereau!* en présence de sa mère qui l'obligea immédiatement à prendre le voile comme abbesse de Chelles.

Cochereau est mort à Paris le 5 mai 1722. Il a laissé plusieurs compositions musicales.

Colin, élève du Conservatoire de Paris; d'abord engagé à Marseille d'où il vint à Paris pour débuter dans le rôle d'Octave de *Don Juan*.

Favorablement accueilli par le public, il créa Faust à l'Opéra, le 3 mars 1869, et parut successivement dans *Herculanum*, les *Huguenots* et dans le rôle de Laerte d'*Hamlet*. Ce fut pendant une répétition de cet opéra que Colin prit le germe d'une pleurésie qui l'emporta en janvier 1872; il n'était âgé que de 31 ans.

Trois ans auparavant, Colin avait épousé une des plus jolies danseuses de l'Opéra, Mlle Louise Fiocre.

Coquillard (Mlle), au théâtre Mlle *Albertine*, danseuse d'un talent agréable, mais dont la beauté, plus agréable encore... devint surtout célèbre par la passion qu'elle inspira à l'un des fils de Louis-Philippe. La famille royale prit ce caprice un peu trop au sérieux, et Mlle Albertine, comblée d'égards et de cadeaux, fut priée d'aller passer quelques mois en Angleterre.

On dit qu'elle rapporta de ce voyage le germe d'une maladie qui la conduisit au tombeau.

Cruvelli (Mlle Jeanne-Sophie-Charlotte **Crüvel**), est née le 12 mars 1826 à Bielefeld (Prusse). Son père, qui était à la tête d'une fabrique de tabac, était grand amateur de musique; sa mère avait une belle voix de contralto. C'est dans sa famille que Mlle Cruvelli fit son éducation musicale qui resta toujours incomplète.

En 1847, elle débuta à Venise, et en 1848 à Londres, où elle italianisa son nom. Elle obtint, dit Fétis, peu de succès dans le rôle de la Comtesse des *Noces de Figaro*, qui ne convenait pas à sa fougue. En 1851, elle parut au Théâtre-Italien, à Paris.

Engagée à l'Opéra, Mlle Cruvelli y débuta en 1854 dans le rôle de Valentine des *Huguenots*. « Grande voix, cantatrice éminente, dit un critique, mais confondant le drame avec les convulsions, l'âme avec les cris; passionnée, mais se passionnant à faux. Talent plus entraînant

que sympathique, ne valant pas les 10,000 fr. par mois que lui donne M. Roqueplan. »

On connaît l'histoire de sa fuite précipitée en Angleterre, fuite qui faillit amener le changement du ministre des Beaux-Arts.

En 1856, Mlle Cruvelli épousa le baron Vigier et quitta le théâtre ; retirée à Nice, elle se fait encore entendre dans les concerts.

Sa sœur, Marie Cruvelli, qui avait sans succès essayé de chanter à l'Opéra, sous le même nom, est morte en 1868.

Dabadie, baryton, né vers 1798, fut élève du Conservatoire en 1818, et débuta à l'Opéra, l'année suivante, dans le rôle de Cinna de la *Vestale*. Il doublait Lays qu'il remplaça en 1821, comme chef d'emploi de baryton.

Le rôle de Guillaume Tell, qu'il créa en 1829, a été écrit par lui. Meyerbeer avait aussi composé le rôle de Bertram de *Robert-le-Diable* pour Dabadie, qui même l'étudia et le répéta plusieurs fois. Mais pendant qu'on montait l'ouvrage, Meyerbeer transposa le rôle pour *Levasseur* qui remplaça Dabadie. Ce dernier était, en effet, un gros et gras chanteur, à la figure patriarcale, à la démarche bourgeoise, Meyerbeer ne put se décider à lui confier le rôle du terrible et satanique Bertram.

Retiré de l'Opéra en 1836, Dabadie voyagea quelques années en Italie et mourut à Paris en 1856.

Dabadie (Mme Louise-Zulmé *Leroux*), femme du précédent, était née à Paris, le 20 mars 1804. Admise au Conservatoire en 1819, elle débuta à l'Opéra le 31 janvier 1821 dans le rôle d'Antigone d'*Œdipe à Colonne*. Engagée d'abord comme double de Mme Branchu, elle remplaça cette cantatrice en 1822. C'est à cette époque qu'elle épousa M. Dabadie, son camarade.

« Mme Dabadie est l'une des meilleures chanteuses de notre Grand-Opéra, dit un biographe de 1829. Il est fâcheux que la nature ait refusé les avantages physiques à cette actrice, qui a beaucoup d'âme et qui donne de l'expression à son chant, sans avoir recours à ce que les Italiens appellent l'*urlo francese*. »

La voix de Mme Dabadie subit en peu de temps une altération sensible qui lui fit prendre sa retraite en 1835. Fétis attribue cette altération de voix au mauvais système de *chant crié*, en usage à cette époque à l'Opéra et au Conservatoire de Paris, et aussi à l'imprudence qu'on avait eu de faire débuter cette artiste avant sa dix-septième année, et par conséquent avant que sa voix eût acquis tout son développement.

Damoreau (Mme Laure-Cinthie *Montalant*), née à Paris, le 6 février 1801, rue du Petit-Pont, fut connue d'abord au théâtre sous le nom de Mlle *Cinti*. Son père était professeur de langues ; sa mère, Marie-Victoire Bougie, était graveuse au burin.

A 7 ans, dit-on, elle étudia le solfége au Conservatoire, et à 18 ans, elle débutait aux Bouffes-Italiens dans le rôle du page des *Noces de Figaro.*

Le 15 février 1826, elle parut pour la première fois à l'Opéra dans le rôle d'Amazili de *Fernand Cortez,* où elle obtint un réel succès : « *Ce n'était plus des cris,* disaient ses contemporains, *c'était du chant...* »

Comme les règlements de ce théâtre ne permettaient pas d'élever les appointements des premiers sujets au-delà de 15,000 fr., l'administration éluda cette disposition en accordant à Mlle *Cinti* 25,000 fr. de gratification annuelle, ce qui portait son traitement à 40,000 fr.

L'année suivante, cependant, Mlle Cinti quittait l'Opéra à la suite de difficultés avec la direction; elle se rendit alors à Bruxelles où elle épousa l'acteur Damoreau et ne rentra à l'Opéra qu'en 1831.

De Boigne, dans ses *Petits mémoires sur l'Opéra,* dit : « Malgré son admirable talent, Mme Damoreau n'a jamais exercé aucune influence sur les recettes à l'Opéra ; qu'elle chantât ou que Mme Jawureck chantât, pas un centime de plus, pas un centime de moins. Après dix ans de pénombre, Mme Damoreau quitta l'Opéra pour l'Opéra-Comique où elle faisait salle comble. Voix pure, légère, infaillible ; style à elle et auquel elle a initié quelques rares élèves. »

En 1835, elle quitta de nouveau l'Opéra pour entrer à l'Opéra-Comique où ses succès furent plus complets. Ce fut pour elle que Auber composa le *Domino noir*, l'*Ambassadrice*, *Zanetta*, etc.

Mme Damoreau se retira du théâtre en 1843; elle chanta, cependant, encore en Angleterre, en Russie et en Belgique jusqu'en 1846. Elle professa au Conservatoire de Paris jusqu'en 1856, puis se retira à Chantilly où elle mourut en 1863 à l'âge de 62 ans.

Elle avait eu un fils qui mourut jeune, et une fille qui débuta sans succès à l'Opéra et épousa le compositeur Wekerlin.

Mme Damoreau Cinti introduisit, le 22 août 1834, devant le tribunal civil de la Seine, une demande en séparation de corps contre son mari, pour des *faits de violences graves* de la part de ce dernier. Celui-ci, de son côté, opposait une demande reconventionnelle, pour cause d'adultère.

On lit d'ailleurs dans l'*Histoire anecdotique du théâtre*, par Ch. Maurice : « Un duel sérieux s'est accompli dans la journée (27 mai 1834) entre Damoreau et M. Manuel. Trois reprises, en différents lieux, ont été nécessaires à la satisfaction des deux parties; et, sans la très-heureuse intervention d'une pièce de cent sous, l'acteur aurait reçu dans l'aine un coup d'épée qui a laissé sa marque sur cet heureux bouclier. »

Daram (Mlle) est née à Toulouse où elle fit ses premières études musicales qu'elle termina au Conservatoire de Paris, en 1864. L'année suivante, le 15 janvier, elle débutait au Théâtre-Lyrique dans les *Noces de Figaro*.

Voici le portrait qu'en a fait M. Vizentini dans son volume « *Derrière la toile*, 1868 » : « Mlle Daram, vraie Toulousaine de Toulouse. Sans être spirituelle, elle a de l'intelligence ; sans être jolie, elle est agréable et gracieuse ; sans être comédienne, elle a l'instinct de la scène, sans avoir du style, elle a de la facilité. Bref une *secunda prima*.... »

Mlle Daram appartint aussi au théâtre de l'Athénée, direction Ruelle, en 1872 et 1873. Elle quitta ce théâtre à la suite d'une difficulté qui se dénoua devant le tribunal de commerce le 13 juin 1873. Depuis lors, Mlle Daram chanta en province, et en 1875 elle fut engagée à l'Opéra où elle débuta dans le rôle du page des *Huguenots*, le 26 avril. Mais on eut le tort de lui confier les rôles de Marguerite des *Huguenots*, d'Annette du *Freyschütz* qui n'ont fait que constater son insuffisance. Voici, en effet, ce que nous trouvons dans l'*Europe artiste* du 30 septembre 1877 : « Mlle Daram (dans le *Freyschütz*), a la gaieté, la grâce mutine de l'emploi, mais elle pêche par la qualité de la voix. Son organe n'a ni volume, ce qui n'est rien, mais ni portée, ni mordant, ce qui est bien pis. Ses phrases

musicales n'atteignent pas du tout le troisième amphithéâtre, même aux places de face. Il est donc certain que la voix de Mlle Daram est insuffisante à l'Opéra. »

On se rappelle comment cette artiste a été mêlée au fameux procès Laget, dont la presse a tant parlé. M. Laget avait été le professeur de Mlle Daram au Conservatoire, et un testament, arrivé on ne sait comment à l'artiste, l'indiquait comme légataire d'une somme assez rondelette. Le tribunal de Muret n'a malheureusement pas fait accueil favorable à la prétention de Mlle Daram.

Dauberval, danseur, né en 1742. Son nom était *Bercher, Jean*. Il entra à l'Opéra en 1761 ; on le surnomma le *Fréville* de la danse.

Dauberval menait une vie élégante et fastueuse. Bachaumont rapporte (23 janvier 1770) que Dauberval a fait construire dans sa maison un salon qui lui coûtait environ 45,000 livres, admirable de goût, d'élégance. Au moyen d'un mécanisme ingénieux on pouvait convertir ce salon en une salle de théâtre.

L'hôtel de Dauberval était rue St-Lazare; il a été démoli pour construire la cité des *Trois-Frères*.

En 1774, Dauberval fut sur le point de s'expatrier devant les plaintes de ses créanciers; une souscription ouverte par Mme Du Barry, qui le protégeait, produisit 90,000 livres, dont 60,000 furent absorbées par les dettes.

Dauberval devint maître de ballets à Bordeaux, 1786. Il a laissé quelques ouvrages qui ont été joués à Paris.

Defresne (Mlle), danseuse remarquable par sa beauté, ses grâces et son esprit (1735). Elle devint marquise de Fleury et mourut cependant dans la misère (25 décembre 1771) par son inconduite.

Delboy, haute-contre, était chantre à la cathédrale de Toulouse lorsqu'il reçut l'*ordre* de venir débuter à Paris (1782). On trouva, dit-on, tant d'*éclat et de charme* à sa voix qu'on lui pardonna d'abord son accent méridional très-prononcé, mais comme il ne parvint pas à corriger ce défaut, on dut le reléguer dans les chœurs, où sa voix dominait les ensembles.

On prétend qu'aux 2,000 livres qu'il recevait de l'Opéra, Delboy en joignait, chaque année, 4,000 autres pour aller chanter derrière un rideau lorsque les *comédiens de bois* gesticulaient sur le théâtre Beaujolais.

Castil-Blaze rapporte que la voix de Delboy avait une telle puissance que le prince de Poix, qui l'avait fait appeler à Paris, fit, contre le comte d'Artois, le pari que Delboy, chantant sur la butte Montmartre, serait entendu à Saint-Denis. A deux heures du matin, par un temps calme, les juges du pari se transportèrent, les uns à l'église de Saint-Denis, les autres au point le plus élevé de Montmartre. Après une pre-

mière note lancée, Delboy fila des sons à partir du *sol* aigu, montant diatoniquement jusqu'au *ré* qu'il tenait largement depuis environ trente secondes, lorsqu'une fusée, brillant à l'horizon, vint annoncer le triomphe du ténor.

D'autres essais du même genre eurent encore lieu : ainsi Lays, Chéron et Delboy exécutèrent le trio de Gossec, *O salutaris*, sur la tour méridionale de Notre-Dame et furent distinctement entendus à Montrouge.

Dérivis (Henri-Etienne), naquit à Alby (Tarn), le 2 août 1780. Entré au Conservatoire de Paris, en décembre 1799, il débuta à l'Opéra, le 11 février 1803, dans le rôle de Zarastro des *Mystères d'Isis*.

Dérivis était doué d'une voix de basse sonore et puissante ; il avait en outre une taille avantageuse et une figure dramatique. Avec ces qualités, dit Fétis, Dérivis aurait pu devenir un chanteur distingué et un acteur remarquable, s'il eût été bien dirigé, mais l'école de chant de l'Opéra n'était que celle *des cris*... Il y apprit à jeter sa voix avec effort pour en augmenter la puissance, et cette vicieuse méthode usa avant le temps une des constitutions les plus robustes de chanteurs qu'il y ait eu.

« Peut-on accorder le titre de chanteur, dit un biographe de 1829, à un homme dont les cris vous brisent le tympan, et qui a une puissance de poumons si extraordinaire, que lorsqu'il se

fait entendre, les musiciens gardent une stricte neutralité. »

Dérivis, toutefois, joua à l'Opéra tous les premiers rôles de basse, de 1805 à 1828. En 1826, Rossini avait arrangé pour cet artiste le rôle Mahomet du *Siége de Corinthe*, mais il fut impossible de modifier ses anciennes habitudes et d'acquérir la légèreté nécessaire pour bien rendre les traits rapides du compositeur.

Dérivis parut à l'Opéra pour la dernière fois dans le rôle d'Œdipe (5 mai 1828). Il voyagea ensuite quelque temps en province.

Il avait épousé Mlle Naudet, ancienne élève du Conservatoire, qui avait débuté à l'Opéra en 1804 avec un médiocre succès, et est morte en 1819.

Dérivis est mort le 1er février 1856, à Livry (Seine-et-Oise), à l'âge de 76 ans.

Dérivis, Prosper, fils du précédent, est né à Paris, le 28 octobre 1808.

Elève du Conservatoire en 1829, il débuta à l'Opéra le 21 septembre 1831 par le rôle de Moïse. On le trouva doué d'une fort belle voix de basse. Mais il voyagea longtemps à l'étranger; rentra à l'Opéra en 1846 et ne put y rester.

Dervieux (Mlle) débuta d'abord à l'Opéra comme cantatrice, mais sans succès. Elle passa à la danse et devint la rivale de Mlle Guimard. Les poètes et les caricaturistes s'occupèrent quelque temps de ces deux antagonistes (1765).

Mlle Dervieux quitta la scène de bonne heure

avec une immense fortune. Elle en devait la plus grande partie au juif portugais, Peixotto, qui, bien que marié, avait voulu l'épouser, et dans ce but avait demandé le divorce hébraïque. Celui-ci lui ayant été refusé, il répudia sa religion pour la religion chrétienne, mais il n'obtint que sa séparation, sans pouvoir épouser une autre femme.

Mlle Dervieux avait fait bâtir, dans la rue Chantereine, au n° 34, un hôtel splendide qu'elle habita jusqu'en 1792.

Desmâtins (Mlle) était une ancienne laveuse de vaisselle, à l'auberge du *Plat-d'Etain*, au carré Saint-Martin. Elle était d'une taille élevée et gracieuse, belle de figure; on lui trouvait une jolie voix. Mais le peu d'intelligence qu'elle montrait pour le jeu de la scène la fit rester dans l'emploi des confidentes, où elle parut presque toujours de 1686 à 1710.

Elle suppléa quelquefois Mlle Le Rochois. Cette dernière, frappée des avantages physiques de Mlle Desmâtins, voulut lui donner des conseils et lui faire travailler le rôle de Médée. Au troisième acte, au moment où cette amante abandonnée essaie sur Jason le pouvoir de ses larmes : « Pénétrez-vous bien de la situation, dit Mlle Le Rochois à son élève, mettez-vous à la place de l'amante trahie... Si vous étiez délaissée par un homme que vous aimeriez avec passion, que feriez-vous? — Ma foi, dit Mlle Desmâtins,

je chercherais au plus tôt un autre amant.... »

Voici, du reste, un spécimen de son orthographe pris dans un billet qu'elle envoyait à un de ses amants : « *Notre anfan ai maure, vien de boneure, le mien ai de te voire.* »

Mlle Desmâtins se trouvait si belle dans ses habits de reine ou de magicienne, qu'elle les gardait souvent après le spectacle. Elle tenait sa cour chez elle comme au théâtre; ses domestiques la servait à genoux. C'était du reste une gastronome intrépide; elle s'aperçut un peu tard des résultats d'une chaire succulente et délicate; sa taille s'arrondit outre-mesure; ses formes élégantes s'effacèrent sous un embonpoint alarmant.

Croyant y parer, elle se mit à boire du vinaigre, ce qui ne servit qu'à lui ruiner la poitrine et la voix. Une autre fois elle se fit ouvrir le ventre et enlever *neuf livres de graisse;* mais six semaines après elle mourut des suites de cette opération (1715).

Devriès (Mlle), *Fidès* appartient, dit-on, à une famille de chanteurs. On l'entendit à Paris, d'abord dans des concerts; au mois de février 1869, à un concert chez M. de Niewerkerke, au Louvre, Mlle Devriès est ainsi appréciée par un critique du journal *le Peuple* :

« Mlle Devriès est jolie, certes, mais pourquoi donc rit-elle toujours? On dirait que c'est un *tic* chez elle. Lui est-il donc impossible de

chanter sans affecter un sourire perpétuel, surtout quand elle attaque un air sentimental et quelque peu larmoyant comme celui de la *Somnambule?* La bonne grâce et la belle humeur ont leur charme, mais un peu de gravité ne messied pas non plus.

« La gentillesse... surtout quand elle est étudiée et systématique, est si près de ressembler à une grimace! Il n'y a guère qu'un cheveu qui sépare ceci de cela, et il importe d'y prendre garde et de ne le pas franchir, ce cheveu. On est si vite du mauvais côté. »

Plus tard, en février 1870, nous la trouvons au théâtre de la Monnaie à Bruxelles, jouant le rôle de Laurence dans une *Folie à Rome* de Ricci. « Quant à Mlle Devriès, dit un critique bruxellois, chargée du rôle capital de la pièce, il faut croire qu'elle ne jouissait pas de la plénitude de ses moyens, car elle est restée au-dessous des espérances qu'elle avait fait concevoir. Est-ce partie perdue? Est-ce partie remise? Nous ne savons; mais en attendant, nous ne pouvons trop sérieusement engager notre jeune prima dona à éviter l'abus du trille et à surveiller son articulation si défectueuse parfois, qu'elle en devient absolument inintelligible. »

Engagée à l'Opéra après la guerre, elle y débuta le 3 novembre 1871, dans le rôle de Marguerite de *Faust*. En 1872, la direction lui fit chanter Ophélie d'*Hamlet*. Mlle Devriès avait

un certain charme dans la voix, mais elle manquait complétement d'âme et de chaleur.

Le 15 avril 1874, elle fit ses adieux au public pour épouser M. Herman Adler, dentiste.

Dorival (Mlle), danseuse, débuta brillamment avec Pierre Gardel, le 14 septembre 1773.

Un jour (1779) que Mlle Dorival s'était permis d'envoyer fort énergiquement.... *à la promenade* Gaëtan Vestris, son maître de ballet, celui-ci avait obtenu contre elle une lettre de cachet et la fit enfermer au For-l'Evêque. Mais dès que les admirateurs de Mlle Dorival connurent le fait et surtout *les conditions rejetées* par elle, ils se rendirent au théâtre bien résolus à la faire mettre en liberté. Aussitôt que Vestris parut en scène, il fut accueilli par une bordée de sifflets, des cris et des huées, et le parterre exigea que la belle captive leur fût ramenée par Vestris lui-même. Celui-ci se rendit au For-l'Evêque juste au dessert d'un charmant souper que Mlle Dorival terminait avec des amis et des amies. L'entrée de Vestris amena une nouvelle explosion de champagne, à laquelle il fut forcé de faire honneur, pendant que le parterre attendait le résultat de ses ordres. Enfin, le berger Vestris arriva donnant la main à sa bergère, mais à leur démarche incertaine, on reconnut bientôt les résultats d'un festin largement arrosé. Toutefois, les deux artistes eurent bientôt saisi la cadence de l'orchestre, et le duo

de la pastorale devint un véritable duo de bacchante.... et le public triomphant se retira enivré, comme les virtuoses qu'il venait d'applaudir. (Castil Blaze.)

Dorus-Gras (Mme) naquit à Valenciennes en 1807. Son père, Van Steenkiste, était chef d'orchestre, le nom de sa mère était Dorus.

Admise au Conservatoire de Paris en 1821, elle y obtint le premier prix de chant l'année suivante, puis voyagea pour chanter dans des concerts. Elle débuta à l'Opéra, le 9 novembre 1830, dans le rôle de la Comtesse du *Comte Ory*. Elle y obtint un véritable succès et prit bientôt, comme chef d'emploi, les rôles de la Muette, de Guillaume, de Fernand Cortez, du Rossignol. Puis elle créa Thérésina du *Philtre* et Alice dans *Robert-le-Diable*.

Mme Dorus avait la réputation d'une artiste consciencieuse; sa vocalisation légère ne laissait rien à désirer. Son genre de voix lui permettait de chanter les deux rôles d'Alice et d'Isabelle de *Robert-le-Diable*.

En 1833, Mme Dorus épousa M. Gras, violoniste de l'Opéra.

A partir de 1840, la direction de l'Opéra qui ne voyait que Mme Stoltz, créa des difficultés à Mme Dorus. Celle-ci se retira en 1845, voyagea en France et en Angleterre et rentra à Paris en 1851.

Duménil ou **Du Mesny**, ancien cuisinier de

M. de Foucault, intendant de Montauban, débuta à l'Opéra en 1677, par le rôle de Triton d'*Isis*. Il partagea d'abord le premier emploi avec Clédière, qu'il éclipsa bientôt.

Duménil, dit-on, avait l'air d'un manant à la ville, pourtant il était d'une noble représentation sur la scène. Sa voix ne se composait guère que d'une sixte à l'aigu, mais les sons en étaient pleins, vibrants et d'une grande puissance.

Castil Blaze rapporte qu'il fallait à Duménil six bouteilles du meilleur vin de Champagne pour chaque représentation. C'était pour ce chanteur le tonique par excellence; au point que le Duménil du troisième acte ne ressemblait plus au Duménil du premier. Aussi *La Viéville de Fréneuse* disait de lui : « Il est indigne qu'un maraud ose paraître sur le théâtre ne pouvant se soutenir, en changeant la dignité du théâtre en farce ou bouffonnerie, par des postures, un badinage ridicules, comme faisait tous les jours Duménil. »

Duménil avait la manie de piller les actrices de l'Opéra. Dès qu'elles possédaient un bijou, c'était autant de pris. Les costumes étaient alors couverts de nœuds, de touffes de rubans, Duménil dégarnissait les siens chaque semaine; puis il cousait lui-même ces rubans l'un à côté de l'autre, et en faisait une étoffe à bandes, pour couvrir des siéges, des coussins. Il finit

par tapisser en entier ses appartements avec ce satin et ce taffetas en mosaïque.

Duménil profitait de ses vacances pour aller en Angleterre; il en rapportait 1,000 pistoles chaque fois. A son dernier voyage, il en revint avec une extinction de voix dont il ne guérit pas. N'ayant plus alors de raison pour se modérer dans l'usage du vin, il fit comme la grenouille de La Fontaine, il *enfla si bien* qu'il..... mourut en 1715.....

Dun, Jean, un des premiers barytons de l'Opéra; remplaça Beaumavielle dans cet emploi. On le voit figurer de 1686 à 1707.

Son fils, Jean, fut aussi attaché à l'Opéra jusqu'en 1742; en 1772, il recevait encore une pension de 1,000 livres sur la caisse de l'Académie royale de musique.

Dupont (Alexis), ténor, entré à l'Opéra en 1818, quitta ce théâtre peu après. L'un de ses biographes écrit, en effet, en 1821 : « L'administration de l'Opéra fait des économies considérables.... Dupont, qui avait su plaire au public par un jeu piquant, une fort jolie voix, qui avait représenté avec intelligence Colin du *Devin*, et Lubin du *Rossignol*, se trouva remercié. Le théâtre Feydeau, qui pense que l'acquisition d'un nouveau talent n'est point une charge pour une société, est venu le consoler de sa disgrâce en lui offrant une place dans son sein. »

Alexis Dupont eut à l'Opéra-Comique un succès mérité. Mais il eut l'idée de faire un voyage en Italie, afin d'améliorer sa voix et sa méthode, et il rentra peu de temps après à l'Opéra, où il créa le rôle d'Alphonse de la *Muette de Portici*, qu'Auber avait écrit pour lui (février 1828).

Suivant un autre biographe : « Le volume de la voix d'Alexis Dupont ne pouvait suffire aux vastes exigences de l'Académie de musique. On rendait toutefois justice à sa bonne tenue et à son goût parfait. »

Alexis Dupont avait épousé la sœur de Mlle Louise Noblet, qui comme cette dernière, dont elle a été du reste l'élève, fut danseuse à l'Opéra.

Alexis Dupont quitta ce théâtre en 1843. Il devint maître de chapelle à Saint-Roch. On sait le procès scandaleux qui le conduisit sur les bancs de la Cour d'assises (1856).

Duport, danseur, mime habile qui devint le rival de Vestris (1804).

Duport, dit Alp. Royer, est, après Aug. Vestris, le plus brillant des danseurs, mais il est aussi le plus difficile des pensionnaires. A chaque instant, il feint des indispositions pour ne pas faire son service, ou il prolonge des congés sans consulter l'administration.

Dupré avait été violoniste répétiteur au théâtre de Rouen ; il devint danseur à l'Opéra

(1718). On le surnommait Dupré *le Grand*, les uns disent à cause de son talent, les autres à cause de sa taille; il avait *cinq pieds huit pouces*. Castil Blaze dit que Dupré fut le *roi* de la danse, en attendant que Vestris en fût le *dieu*.

Duprez (Gilbert-Louis) est né à Paris le 6 décembre 1806. Dès son enfance, il étudia, dit-on, la musique. Elève de Chéron, en 1820, il chantait à la Comédie-Française dans les chœurs d'*Athalie*; sa voix alors était un soprano.

Après la mue de sa voix, il eut un ténor faible et d'un timbre sourd.

En 1825, Duprez débuta à l'Odéon dans le rôle de Almaviva du *Barbier de Séville*; resta à ce théâtre jusqu'en 1828, puis se rendit en Italie pour former sa voix.

Ch. Maurice, dans l'*Histoire anecdotique du théâtre*, écrivait le 21 mars 1827 : « Le petit chanteur qui joue Blaise dans les *Noces de Gamache*, et Léandre dans la *Fausse Agnès*, Duprez a fait débuter sa femme hier à l'Odéon. Cette jeune personne a chanté Hélène de la *Dame du Lac*. Je rends justice à sa méthode, mais je reconnais que sa voix de soprano n'est complète que dans le médium et qu'elle a peu d'étendue. »

De retour à Paris, en 1830, Duprez s'essaya à l'Opéra-Comique où il chanta *la Dame Blanche*, mais sa *voix flûtée*, disent ses contemporains, ne lui permit pas de contracter u

gagement. Il repartit pour l'Italie, afin de travailler de nouveau sa voix. Il parut alors sur les principales scènes de ce pays, avec un certain succès.

Ce ne fut qu'en 1837 qu'il fut appelé à Paris pour partager l'emploi de ténor avec Nourrit; on sait que celui-ci craignant de perdre la faveur du public, préféra se retirer. Duprez resta seul et débuta, le 17 avril, dans le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell.*

Nous recueillons dans l'*Histoire anecdotique du théâtre*, par Ch. Maurice, les premières impressions produites par Duprez.

« Le chanteur qui va débuter à l'Opéra, Duprez, arrivant d'Italie, a été entendu hier, chez M. Duponchel, par un assez bon nombre d'artistes capables d'en juger. Un seul n'a pas été de leur avis sur l'avenir de ce ténor d'espèce nouvelle. En sortant, Habeneck aîné a dit : *C'est une voix factice, et qui ne durera pas* (12 avril 1837). »

Voici d'ailleurs comment Ch. Maurice jugeait Duprez après son premier début dans Arnold de *Guillaume Tell* : « Ce qu'on peut regarder comme une réalité, comme un fait incontestable, c'est que Duprez a une très-belle voix de poitrine, sonore, accentuée, vibrante et dont, à l'usé, nous jugerons la vérité, car je la crois plutôt le produit d'*un travail habile* que l'effet d'un don de la nature. On en trouverait la

preuve dans la fatigue qu'elle cause assez souvent à son maître, ce qui fait que le chanteur *ralentit* toujours beaucoup. Elle veut tellement se complaire dans une émission large et *Rubinique*, qu'elle m'a paru trop dédaigner les nuances et se refuser systématiquement à l'emploi d'une vocalisation théâtrale, des tons cadencés, des notes aiguës, si suaves dans un ténor, et à ces modulations d'où naît la variété, si nécessaire au dramatique.....

« ..... Par une piquante singularité, Duprez *chante* presque le récitatif, et il *dit* à sa manière le chant. Voilà ce qui excitera peut-être la curiosité des amateurs.....

« ..... Généralement, dans les morceaux, c'est le *coda* qu'il devra redouter, car il veut absolument que sa voix soit *plus forte que lui*.....

« Quant au talent d'acteur, Duprez en est totalement dépourvu; mais il a une certaine adresse que donne l'habitude des planches, sans pouvoir cependant dissimuter les désavantages d'un extérieur ingrat. Rendez-vous dans dix ans (17 avril 1837). »

En 1841, Ch. Maurice rapportait encore :

« La fatigue de la voix de Duprez ajoute à l'habitude contractée par ce chanteur de ralentir le mouvement de tous ses mouvements. Cela désole Habeneck, dont l'orchestre est si exact. Ce soir, pendant les *Huguenots*, il est allé dire à Duprez : « Mais préviens-moi donc quand

« tu veux te pavaner ainsi! J'ai là quatre-vingts « musiciens que tu désorientes abominable- « ment, sans compter que, si ça dure, ils s'en- « dormiront (8 novembre 1841). »

En 1842, lors de son réengagement à l'Opéra, le critique du *Journal des Débats* disait de son côté : « Il faut reconnaître que Duprez, quoique si heureusement doué comme chanteur et musicien, a adopté et menace de pousser jusqu'aux dernières limites un système essentiellement antimusical.

« Sans doute, il serait absurde de vouloir chanter et accompagner avec la précision du métronome, mais il n'en est pas moins vrai qu'il n'y a pas de musique au monde sans un rhythme bien marqué; qu'il n'y a pas de phrase musicale sans une succession régulière de mesures, que l'oreille puisse distinctement saisir. Avec le système de Duprez, la plus longue partition deviendrait un *adagio* continuel, avec un point d'orgue à chaque mesure; il n'y aurait plus de formes arrêtées, la voix du chanteur parcourrait une interminable ellipse qui défierait les plus habiles géomètres. Même dans l'air final de *Guillaume Tell*, où, grâce à l'énergie de sa déclamation, Duprez a produit souvent beaucoup d'effet, il a beau remuer son grand sabre et *crier à tue-tête : Suivez-moi!* il est clair que l'orchestre ne peut pas le suivre avec toute la bonne volonté du monde;

on ne suit pas un chanteur qui change, non-seulement la valeur de chaque note, mais la valeur de chaque ton dans une mesure et la valeur de chaque note dans un temps. »

Duprez, dit Fétis, avait un organe factice appelé *voix sombrée* qui se fatigue rapidement, c'est ce qui se produisit pour cet artiste.

Ce ne fut aussi que par des efforts inouïs d'art et de volonté que Duprez prolongea sa carrière dramatique, mais ces efforts rendaient le chant pénible et se faisaient trop apercevoir.

Duprez quitta l'Opéra le 14 décembre 1849; il était professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de Paris, depuis 1842.

En 1850, il donna sa démission pour fonder une école spéciale de chant.

Il fut nommé chevalier de la Légion-d'Honneur, en 1865.

Duprez a fait plusieurs compositions qui eurent peu de succès : *la Cabane du pêcheur*, *Joanita* (1851); *la Lettre au bon Dieu* (1853) et *Jeanne d'Arc* (1865).

Voici le compte-rendu d'un critique sur la représentation de ce dernier ouvrage, qui avait été joué au Théâtre-Parisien, le 10 octobre 1865 : « Vu leur importance, les rôles de *Jeanne d'Arc* et du régisseur ont été remplis, le premier par deux cantatrices, et le second par trois messieurs en cravate blanche dont le dernier put seul se faire entendre. Quant au ténor chargé

du rôle de Charles VII, il puisa dans ses poumons la force de tripler l'*ut dièze*, ce qui permit aux spectateurs du fond d'entendre une note de la partition.

« A partir du premier acte, il ne fut plus possible de garder le sérieux en présence des artistes. La *prima donna*, Mlle Brunet ou *Brunetti*, se trouva indisposée, et une demoiselle Antoinette qui avait *suivi le rôle* aux répétitions, dit le régisseur, continua le rôle. M. Matton, le chef d'orchestre, abandonna son poste en présence de cette *exécution*, et la pièce fut interrompue. »

Duprez (Mme), s'appelait Mlle Duperron, que Duprez épousa en 1827. Elle avait été engagée à l'Opéra avec son mari et devait jouer dans *Guido et Ginevra* (1837) qu'Halévy faisait répéter, Mais Mme Duprez, dit M. de Boigne, faisait preuve d'une faiblesse désespérante; elle chantait faux, si faux, que l'auteur de *Guido* jugea le mal incurable. Le cas était embarrassant, Mme Duprez ne pouvait aborder le rôle sans tuer l'ouvrage. On se décida à faire entendre sa femme à Duprez, on ménagea l'amour-propre, on prétexta une maladie de voix, et Mme Duprez consentit à résilier son engagement, mais celui de son mari fut porté à 70,000 francs. A ses premiers appointements on avait ajouté une partie de ceux de sa femme.

Duprez (Mlle Caroline), fille et élève de Gilbert Duprez, est née à Florence en 1832. Elle

épousa en 1856, M. Vandenheuven, pianiste-accompagnateur. Elle se fit d'abord connaître aux Italiens, puis au Théâtre-Lyrique et à l'Opéra-Comique, de 1850 à 1858. Ce ne fut que le 3 août 1860, qu'elle débuta à l'Opéra dans le rôle d'Isabelle de *Robert le Diable*, en même temps que Mlle Sax débutait dans le rôle d'Alice. Ces deux débuts simultanés faisaient dire à un critique : « Mme Vandenheuven est un talent sans voix, Mlle Sax, une voix sans talent. »

Lors même que Mme Vandenheuven, a dit un autre critique, donne toute sa voix, celle-ci ne dominant pas les masses chorales ou instrumentales, arrive à n'être plus qu'un mythe.

Durancy (Mlle), fille de Mme Darimatel, des spectacles de la Foire, débuta à l'Opéra en 1762. Elle quitta un instant ce théâtre pour la Comédie-Française, mais rentra à l'Opéra en 1767.

Mlle Durancy, dit Castil Blaze, n'était pas belle, il s'en fallait, mais elle possédait dans son jeu un charme secret, irrésistible, qui faisait tomber à ses pieds les plus indifférents.

En 1780, elle relevait de couches, lorsqu'elle fut chargée du rôle de Méduse dans *Persée*. Elle s'abandonna, dans ce rôle, à de tels emportements, qu'elle tomba malade et mourut. Elle n'avait que 34 ans.

Duvernay (Mlle Louise), aimable et jolie danseuse, dit Castil Blaze, est presque une enfant de l'Opéra. Elle appartint successivement à la

classe de Vestris, puis à celle du père de Taglioni. Ses débuts à l'Opéra eurent lieu, le 21 juin 1832, dans le rôle de Miranda, de la *Tentation*. A la légèreté et à une grande souplesse dans les mouvements, elle joignait l'énergie et l'expression dramatiques.

En 1834, Mlle Duvernay, par désespoir amoureux, essaya de s'empoisonner; elle avait préparé une *infusion de sous* dans du vinaigre, mais grâce aux prompts secours qui lui furent administrés, la séduisante danseuse fut conservée à l'Opéra.

Mlle Duvernay était une des admirations britanniques.

En 1845, elle épousa un Anglais, Lyne Stepsens; Castil Blaze raconte ainsi les circonstances de ce mariage : « Lady Aldborou venait de mourir. Elle avait pour gouvernante une femme aux mœurs austères, pleine de zèle, d'intelligence et de dévouement. Mlle Duvernay voulut s'attacher une personne aussi accomplie. On s'entendit sur la partie financière, mais, au jour fixé, la femme de chambre anglaise écrivit qu'elle ne pouvait entrer au service d'une maîtresse non encore mariée. Désespoir de la danseuse qui, frappée au cœur, voulut rester seule. Malade, elle garda le lit, versa un torrent de larmes jusqu'à ce qu'enfin celui qui l'aimait vint lui dire : « Soyez ma femme. » Le mariage s'accomplit, en effet, il fut célébré à Londres

en juillet 1845. C'est ainsi que Mlle Duvernay devint Mme Lyne Stepsens, préférant aux joies enivrantes du théâtre un mari possédant quelques millions... de rentes. »

Elssler (Fanny), est née à Vienne. Avant d'arriver à Paris, elle se fit connaître à Naples, à Berlin, à Londres. C'est de cette dernière ville que M. Véron la fit venir à l'Opéra où elle débuta, le 15 septembre 1834, dans le rôle de la Fée Alcine de *la Tempête*.

Voici le portrait qu'on en faisait le lendemain de cette représentation : On admirait surtout l'ovale si pur, si coquet et piquant de sa figure; sa taille souple et cambrée, son regard si doux, mais si provoquant.

« Mlle Elssler détrôna Mlle Taglioni, comme femme, dit un autre contemporain, mais non comme danseuse. Fanny reste sur la terre, elle prouve qu'on peut être adorable danseuse sans vivre au milieu des airs. »

« Sa danse était élégante, gracieuse, légère, sans grands élans, mais elle avait un fini précieux. C'était l'expression la plus ravissante, la plus parfaite de la danse terrestre et sensuelle, comme Taglioni a été l'incarnation de la danse aérienne et pudique. »

Mais il lui fallait surtout les scènes animées; ainsi en 1839, dans *la Gypty*, où elle dansait une *cracovienne*, elle ne retrouva pas les bravos qu'elle avait obtenus dans *la cachucha* du *Diable*

boiteux, qui lui avait valu un véritable triomphe. Dans la cracovienne, en effet, Fanny Elssler n'était plus qu'un petit garçon, gentil, vif, mutin et charmant, mais dans la cachucha, c'était une bacchante dont les gestes lascifs, les mouvements éperdus provoquaient et faisaient bondir les sens.

Elle quitta l'Opéra en 1840 pour retourner à Londres, mais comme elle n'avait pas rempli ses engagements vis-à-vis de la direction, elle fut condamnée, au mois d'août 1842, à payer à M. L. Pillet la somme de 70,000 francs.

On assure que dans le dernier voyage qu'elle fit en Angleterre, Mlle Elssler prenait, avec ses anciens camarades, des airs de fierté qui la rendaient inabordable. La fortune et les succès avaient tourné la tête à la belle danseuse.

Plus tard, elle épousa un banquier prussien.

Elssler (Thérèse), sœur de la précédente, débuta à l'Opéra, dix jours après elle. C'était une artiste consommée, chorégraphe, musicienne et excellente pianiste.

Thérèse était grande, maigre et d'une beauté à peine suffisante, mais elle prêtait à sa sœur un secours utile et adroit; elle se dévouait, s'éclipsait même et restait dans l'ombre afin que la lumière se portât uniquement sur une sœur qu'elle chérissait. Sa danse était sévère, savante et vigoureuse.

« Mlle Fanny et Mlle Thérèse ont beaucoup

de talent chacune de leur côté, disait Théophile Gautier (février 1840), mais quand elles sont ensemble, elles en ont le double ; elles arrivent à une justesse, à une précision pour ainsi dire fraternelles que personne autre ne pourrait atteindre. »

Thérèse Elssler a épousé morganatiquement le prince Adalbert de Prusse.

Falcon (Mlle Marie-Cornélie), était née à Paris, le 28 janvier 1812. Elève de Nourrit, au Conservatoire, elle termina ses études en 1831 et débuta à l'Opéra, le 20 juillet de l'année suivante, dans le rôle d'Alice de *Robert le Diable.*

Une taille élégante, un visage expressif, d'une coupe idéale, de grands yeux voilés, une couronne de cheveux noirs, une voix d'un métal incomparable, un jeu noble et dramatique, telles étaient, dit Alph. Royer, les qualités de cette jeune débutante de 19 ans.

« La voix de Mlle Falcon, dit un critique de l'époque, est un soprano bien caractérisé, portant plus de deux octaves du *si* au *ré*, sonnant sur tous les points avec une égale vigueur. Voix argentine d'un timbre éclatant, incisif, que la masse des chœurs ne pouvait dominer, et pourtant le son émis avec tant de puissance ne perd rien de son charme et de sa pureté. Mlle Falcon attaque la note hardiment, la tient, la serre, la maîtrise sans effort et lui donne l'accent le plus convenable au sentiment qu'elle veut exprimer.

Beaucoup d'âme, une rare intelligence musicale, accord parfait de sa pantomime avec la mélodie. »

J'aime mieux, disait de son côté Castil Blaze, pour ce rôle d'Alice... les blonds cheveux de Mlle Dorus, ses accents moins vigoureux, mais plus naïfs, sa pantomime suffisamment dramatique.

« Mlle Falcon, ajoutait Castil Blaze, est très-jeune, elle peut bien attendre pour avoir un rôle nouveau. Qu'elle travaille le chant au lieu de s'amuser à jouer la tragédie. Il nous faut une Saint-Huberti; Mlle Falcon peut la devenir, si elle sait bien employer son temps. »

En 1837, une maladie de voix obligea Mlle Falcon à s'éloigner de l'Opéra. Elle reparut, cependant, l'année suivante, mais la représentation lui fit éprouver une telle fatigue qu'elle dut renoncer de nouveau au théâtre.

Après un voyage en Italie, Mlle Falcon essaya (1840) encore de remonter sur la scène de l'Opéra. On joua *la Juive* à son bénéfice, mais à son entrée elle tomba évanouie dans les bras de Duprez; elle s'efforça, toutefois, de terminer la représentation; elle n'y parvint qu'imparfaitement, et, depuis lors, elle ne reparut plus au théâtre.

Faure (Jean-Baptiste), est né à Moulins, le 15 janvier 1830. Il vint de bonne heure à Paris, son père était chantre à Notre-Dame; il avait à

peine neuf ans, lorsque ce dernier mourut. Pour venir en aide à sa mère, on le fit souffleur d'orgue à la cathédrale, à 200 francs par an.

Faure eut ensuite une existence pénible et tourmentée; tour à tour choriste aux Italiens et chanteur à l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet; il fut plus tard remarqué du maître de chapelle de la Madeleine, M. Trévot, qui le fit travailler. Il avait alors une voix de soprano qui fut même applaudie dans les soirées.

A la mue, Faure perdit sa voix et se fit contrebasse dans les bals publics et à l'orchestre de l'Odéon. Plus tard, sa voix se modifia et devint un baryton; il se présenta au Conservatoire; deux fois, il fut refusé; M. Auber ne lui trouvait aucune disposition pour le théâtre. A une troisième épreuve, cependant, Faure fut admis au Conservatoire; il y resta dix mois et en sortit avec tous les premiers prix. C'était en 1852. Engagé de suite à l'Opéra-Comique, il y débuta avec succès en 1853. Ce ne fut qu'en 1861 qu'il parut à l'Opéra, dans *Pierre de Médicis* et *la Favorite*.

« Faure, disait Scudo, à cette époque, est un artiste de talent, qui a quitté une chaumière (l'Opéra-Comique) où il était heureux et considéré, pour un palais où il n'est pas certain qu'il puisse rester longtemps. »

« Faure, ajoutait encore le même critique, est jeune d'un physique agréable, intelligent

et doué d'une voix de baryton qu'il dirige habilement, mais qui pourrait être d'une meilleure qualité. En effet, la voix de M. Faure, qui a du mordant et de l'étendue, semble venir du fond de l'épigastre, et produit un singulier effet de *ventriloquie*. »

Les succès de Faure à l'Opéra ont cependant été toujours en croissant; on se rappelle ses créations dans *l'Africaine, Faust, Don Juan, Hamlet*, etc.

« Faure, dit un critique, en novembre 1875, est toujours un excellent Don Juan, et l'on peut croire que depuis Garcia, le rôle n'a jamais été tenu avec une pareille supériorité. Il a la voix douce et ferme, le jeu élégant qui conviennent au personnage. Il chante surtout, à ravir, le duo avec Zerline et la sérénade que le public veut toujours entendre deux fois. »

On sait, qu'après des difficultés avec la direction de l'Opéra, Faure a quitté, en 1876, ce théâtre où il ne sera pas remplacé de longtemps.

Fel (Mlle de), Marie, naquit à Bordeaux, en 1716. Mme Carle Vanloo, cantatrice italienne, fut son professeur.

A 17 ans, Mlle de Fel débuta à l'Opéra (novembre 1734) dans le ballet des *Éléments*. Elle avait une voix étendue et sonore, ses connaissances musicales étaient plus solides que celles des acteurs de ce temps. On assure qu'elle

chantait en français, en latin, en espagnol et en italien, avec une perfection sans égale de prononciation.

Pendant vingt-cinq ans, elle eut des succès soutenus et éclatants. On disait d'elle : « C'est un rossignol qui chante, un ruisseau qui murmure, un zéphyre qui folâtre. »

Toutefois, le mauvais état de sa santé la força à se retirer de la scène.

D'ailleurs, la fin de sa vie ne fut pas heureuse, si l'on en croit les Mémoires du temps. Voici, en effet, ce que nous trouvons en 1764 : « Voyez la de Fel, qui de nos jours a fait la gloire de l'Académie royale de musique, et dont les accents enchanteurs l'ont disputé longtemps à la mélodie du rossignol. Elle crut honorer un souverain en s'humanisant pour lui, elle rendit fou le tendre *Cahusac* qui vient de mourir dans les loges de Charenton, et cette précieuse est aujourd'hui réduite à quêter un regard ou bien à déshonorer son goût. »

Ferraris (Mme Amalia) est née en 1830 à Voghera (Italie). Elle débuta comme danseuse, en 1844, au théâtre de la Scala, à Milan. Après avoir parcouru les principales capitales de l'Europe, elle vint à Paris et débuta à l'Opéra, le 11 août 1856, dans le ballet des *Elfes*. « Avec Mme Ferraris, dit un critique contemporain, reparut la danse noble, la danse aérienne; pas de miévreries, pas de minauderies, un jarret

de fer, une élévation vertigineuse. En quatre enjambées, comme un tourbillon, elle traversait la scène de l'Opéra. »

Ses succès ne firent que s'accentuer de plus en plus dans *Marco Spada*, *Sacountala*, dans l'*Etoile de Messine*, dans *Graziosa*, et enfin dans les *Amours de Diane* (1860).

Elle quitta l'Opéra en 1862.

Fitz-James (Mlle Louise), danseuse, débuta à l'Opéra, le 1er octobre 1832, dans les *Pages du Duc de Vendôme*, où elle obtint un brillant succès.

« Mlle Fitz-James, dit la *France musicale* du 16 janvier 1842, a recueilli dans le *Dieu et la Bayadère* un héritage direct de Mlle Taglioni. Cet héritage n'a pas dépéri dans ses mains ; à la grâce, à l'élégance et à la correction de la danse, Mlle Fitz-James a ajouté l'habileté et l'expression de la physionomie. »

Le 31 juillet de la même année, le même journal, annonçant que Mlle Fitz-James ne faisait plus partie de l'Opéra, ajoutait : « Nous craignons que l'ambition ne perde cette artiste. Elle veut absolument passer pour une grande cantatrice ; elle paraît dédaigner les succès chorégraphiques, elle finira par n'avoir aucune espèce de succès. Mlle Fitz-James va au théâtre de Bordeaux et de là en Italie. »

Au mois d'août, cette artiste a mis son rêve à exécution, mais si on l'applaudit comme dan-

seuse, on la goûta médiocrement comme cantatrice. « Aussi, disait la *France musicale*, Mlle Fitz-James se fait le plus grand tort en voulant concilier deux genres de talents tout à fait inconciliables. Il y aura toujours quelque chose de boîteux dans ce double exercice de la danse et du chant. »

Gailhard, basse chantante, avait obtenu le 1er prix de chant d'opéra-comique et d'opéra, au Conservatoire en 1867; il avait à peine 20 ans. La même année, il débuta à l'Opéra-Comique dans le rôle de Falstaff du *Songe d'une nuit d'été*.

En 1871, il fut engagé à l'Opéra où il débuta dans *Faust;* voix vibrante et chaude, disait un critique de cette époque, mais ne donne pas assez de relief au personnage de Méphistophélès.

Gailhard a été, depuis lors, utilisé par l'Opéra dans certains rôles de Faure, mais il n'a pas réussi à faire oublier son devancier.

« Gailhard, dit *le Figaro* du 14 octobre 1874, a de beaux moyens, on le sait, ce qui devrait dispenser le chanteur de nous le *crier* par-dessus les toits. »

Gardel (Maximilien), danseur dont le père avait été maître de ballets du roi de Pologne, à Nancy. Ce fut lui qui, le premier, apporta des réformes aux costumes bizarres et ridicules dont on affublait les danseurs de l'Opéra. Un jour de janvier 1772, Gardel devait remplacer Gaëtan Vestris, dans le rôle d'Apollon; il n'y

consentit qu'à la condition qu'il paraîtrait avec ses cheveux ordinaires, sans masque et débarrassé des ridicules attributs dont on affublait Apollon.

En 1782, Gardel succéda à Noverre comme maître de ballets; il mourut en 1787.

Gardel, Pierre, frère du précédent, est né à Nancy, le 4 février 1758. Il débuta brillamment à l'Opéra, le 14 septembre 1773, avec Mlle Dorival. A la mort de son frère, Pierre Gardel fut nommé maître de ballets à l'Opéra.

Dauvergne, directeur en 1788, disait de Pierre Gardel : « Maître de ballets et premier danseur, cet homme a le talent de ses deux places, mais son honnêteté et sa douceur naturelle font qu'il passe des fautes à ses camarades dans la crainte de leur faire de la peine. »

En 1789, il épousa Mlle Miller, danseuse habile et mime excellente, dont Noverre disait : « *De ses yeux jaillissent des diamants.* »

Gardel composa un grand nombre de ballets dont les principaux rôles étaient dansés par sa femme qui, du reste, conserva l'admiration du public jusqu'à la fin de sa carrière. Il prit sa retraite en 1829.

Gavaudan (Mlle), l'aînée, sœur de Gavaudan, Jean-Baptiste-Sauveur (1), acteur de l'Opéra-

(1) C'est la femme de cet acteur qui obtint de brillants succès aux théâtres Favart et Feydeau, de 1798 à 1822.

Comique, fut engagée à l'Opéra en 1777 d'après les uns, en 1787 d'après Fétis, elle y débuta par le rôle d'Aurore dans *Céphale et Procris*. Mlle Gavaudan était jolie, c'était à peu près son seul mérite ; elle ne put jamais s'élever au-dessus des rôles de coryphée.

« Elle a une assez jolie voix, disait Dauvergne, en 1788, pour chanter de petits airs, nullement capable de chanter un rôle ; c'est elle qui par sa méchanceté a gâté le caractère du sieur Lainez, avec qui elle vit depuis longtemps. »

Elle épousa cependant Lainez et se retira presque aussitôt après son mariage. Le 15 juin 1810, elle mourut à Paris.

Gavaudan (Mlle), sœur cadette de la précédente, surnommée *Spinette*, à cause de la réputation qu'elle s'était acquise dans le rôle de Spinette de *Tarare* (1787) ; « elle y avait déployé tant d'esprit et de gentillesse, dit un contemporain, que le nom lui resta. ».

« Sujet précieux, dit Dauvergne (1788), quoique mauvaise tête ; elle chante les rôles de soubrettes dans les opéras de genre, et remplace avec succès Mlles Saint-Huberti et Maillard dans les grands opéras avec une voix très-agréable. »

Mlle Gavaudan-Spinette s'éloigna de Paris après la Révolution de 1789 ; elle mourut à Hambourg en 1805.

Une troisième sœur des demoiselles Gavau-

dan, la plus jolie, Emilie, fut choriste à Feydeau et épousa le ténor Pierre Gaveaux.

Deux autres demoiselles Gavaudan, nièces des précédentes, *Aglaé* et *Rosette*, parurent aussi au théâtre. Rosette, l'aînée, joua à Feydeau dans les rôles de *corsets* (seconds rôles de femmes); Aglaé chanta dans les chœurs de 1796 à 1800.

Gaye (Jean) est né près de Toulouse, en 1640. Il fut successivement enfant de chœur dans cette ville, puis chantre à la cathédrale de Béziers. En 1666, il fut admis à la chapelle du roi et engagé par Lulli pour l'Opéra.

Gaye avait, suivant Fétis, une voix de *haute-contre* (ténor élevé); d'après Castil Blaze, une voix de basse. Cette dernière opinion est plus vraisemblable, car Gaye a chanté le rôle de Cadmus, joué précédemment par Beaumavielle qui était considéré comme *basse-taille*. Ce même rôle a du reste été tenu plus tard par Thévenard.

Gosselin (Mlle), danseuse, débuta en 1809, à l'Opéra, où elle obtint de suite un succès enthousiaste. C'était, dit un contemporain, une ballerine agaçante. « Talent, beauté, sagesse, Mlle Gosselin suffirait seule pour faire surnommer l'Opéra le pays des merveilles (*Biographie*, 1821). »

Sa carrière fut un instant entravée par suite du mauvais vouloir de Pierre Gardel qui redoutait les rivales pour sa femme. Elle con-

quit, cependant, dit Alph. Royer, une place brillante; en 1812, elle obtint un véritable triomphe dans le rôle de l'esclave nègre de l'*Enfant prodigue*. Mlle Gosselin quitta l'Opéra pour épouser Martin, acteur de l'Opéra-Comique, et mourut jeune d'une suite de couches.

Grandi (Mlle), célèbre surtout par ses aventures galantes. En 1768, lors du passage du roi de Danemark à Paris, cette figurante, dit Castil Blaze, fit remettre à l'illustre voyageur une copie en miniature de ses charmes dépouillés de toute espèce d'ornements.

Des précédents fameux autorisaient, du reste, ce genre d'exhibition. La jolie et fringante Mme Scarron, devenue plus tard Mme de Maintenon, ne s'était-elle pas, dit Castil Blaze, fait peindre nue, de grandeur naturelle, pour le marquis de Villarceaux.

Grisi (Carlotta), avant son entrée à l'Opéra, avait chanté et dansé au Théâtre de la Renaissance, dans un opéra-ballet, *le Zingaro*.

Théophile Gauthier rendait compte ainsi des débuts de Carlotta Grisi à la Renaissance (mars 1840) :

« Elle a du feu, mais pas assez d'originalité; elle manque de cachet à elle; c'est bien, mais ce n'est pas mieux. Au mérite de bien danser, elle joint celui de bien chanter, deux talents difficiles à concilier; sa voix est agile, claire, un peu aiguë, faible dans le médium, mais elle

la conduit avec adresse et méthode, *c'est une très-jolie voix de danseuse*. Beaucoup de cantatrices qui ne dansent pas n'en savent faire autant.

« Quant à sa figure, elle n'est pas fort italienne, et répond peu aux idées brunes qu'éveille le nom de Grisi, dont elle est parente. Elle a des cheveux châtains, plus près d'être blonds que d'être noirs, des traits assez réguliers, et, autant qu'on peut le distinguer sous le fard, le teint coloré naturellement; elle est de taille moyenne, svelte, assez bien prise, sa maigreur n'est pas excessive pour une danseuse; seulement elle a le pied un peu italien ou anglais, si vous aimez mieux. »

« Sa voix, dit de son côté Alph. Royer, était maigre et tremblottante, mais elle avait des pointes admirables et un jarret d'acier. Elle abandonna le chant pour se consacrer à la danse. »

Engagée à l'Opéra, elle y débuta le 26 février 1841, dans le divertissement de *la Favorite* où elle fut accueillie avec enthousiasme. Elle apportait une nouvelle manière, qui tenait le milieu entre celle de Taglioni et d'Elssler.

« Elle ne chante plus, dit Théophile Gautier, mais elle danse aujourd'hui merveilleusement. C'est une vigueur, une légèreté, une souplesse et une originalité qui la mettent tout d'abord entre Elssler et Taglioni; on reconnaît les le-

çons de Perrot.... Il y a là beauté, jeunesse, talent, admirable trinité! »

Le 28 juin de la même année, le ballet de *Gisèle* mettait le sceau à sa réputation de première danseuse de l'Opéra, puis elle créa, avec un succès toujours croissant, *la Jolie fille de Gand* (1842), *la Péri* (1843), *le Diable à quatre* (1845) et enfin *Paquita, Grisélidis* et *la Filleule des Fées*.

La Cerrito vint la détrôner.

Mlle Carlotta Grisi avait épousé le danseur Perrot; on prétend qu'en reconnaissance des études que lui avait fait faire son mari, elle s'en sépara après quelques années de mariage.

Gueymard est né en 1825, à Chaponnay (Isère). Son père était cultivateur. Comme on avait remarqué chez lui une belle voix, il reçut le conseil d'aller étudier à Paris. Là, sur les encouragements de Levasseur, il entra au Conservatoire et fut admis à l'Opéra, où il débuta le 12 mai 1848, dans *Robert le Diable*.

« Gueymard, disent ses contemporains, avait une voix puissante et étendue, mais c'était un chanteur plutôt de force que d'expression. »

Il a quitté l'Opéra en 1868. Dix ans auparavant, il avait épousé Mme Deligne-Lauters, sa camarade, dont il se sépara judiciairement en août 1868.

Gueymard (Mme), Pauline Lauters, est née en 1834, à Ixelles (Belgique). En 1853, elle

étudia au Conservatoire de Bruxelles et débuta à Paris au Théâtre-Lyrique, sous le nom de Mme Deligne-Lauters (nom de son premier mari).

Le 15 octobre 1854, elle parut dans *le Billet de Marguerite.*

« C'était, suivant un critique de l'époque, une jeune femme mignonne, de petite taille, au corsage adorablement arrondi, avec de beaux yeux de velours, une physionomie douce et sympathique. Sa voix était d'un timbre d'argent, d'une grande pureté, dont les sons vibraient dans le registre le plus élevé. Il y avait chez la débutante de l'inexpérience peut-être, mais un organe incomparable. »

Le 12 janvier 1857, Mme Lauters débuta à l'Opéra où elle chanta successivement Léonore du *Trouvère*, *la Magicienne*, *Herculanum*, *les Huguenots*, *Pierre de Médicis*, etc.

Mais, dès 1861, son talent sembla baisser, la fatigue se faisait sentir. Scudo, en effet, après une représentation de *Pierre de Médicis*, a donné l'appréciation suivante : « Mme Gueymard, qui a été très-applaudie dans le rôle de Laura Salviati, est toujours cette jolie Flamande, bien portante et bien joufflue, qui chante de tout son cœur et de toute sa belle voix, sans que cela paraisse suffisant. Elle manque de distinction comme comédienne, et ne paraît pas se douter que l'art de chanter se compose de nuances. Sa voix qui était d'une si bonne trempe devient courte

et s'essouffle promptement. Mme Gueymard, qui se croit, bien à tort, une cantatrice de premier ordre, n'a pas fait un pas depuis qu'elle est à l'Opéra, elle y a seulement contracté un défaut qui tend à devenir bien désagréable : elle remue le menton à chaque mot qu'elle prononce, et ne peut lier deux sons sans déranger la symétrie de sa jolie figure. »

« Mme Gueymard, dit l'auteur de *Derrière la toile*, 1868, a été la plus belle voix du monde, à l'époque de *Robin des Bois* au Théâtre-Lyrique, du *Trouvère* à l'Opéra. Présentement, la femme a gagné un embonpoint respectable qui ne l'empêche pas de rester belle. La cantatrice a encore un timbre profond et riche, d'un velouté extraordinaire. Il y a du cœur dans cette voix, lorsqu'elle ne cherche pas à se faire trop entendre. Une parfaite justesse, une ténuité de son qui dénote une vraie méthode, parfois une certaine tendresse, parfois aussi de la lourdeur dans tout ce qui est *bruit*. »

« Autrefois, ajoute le même, Mme Gueymard prenait un peu de faro dans les entr'actes. »

En 1875, à une reprise de *Don Juan*, dans le rôle d'Elvire, on trouve que Mme Gueymard « remplace par des cris la voix de velours qu'elle n'a plus. »

Elle se retira de l'Opéra l'année suivante, parut un instant, mais sans succès, au Théâtre-Italien, à une reprise d'*Aida*.

Guimard (Mlle Marie-Madeleine) est née à Paris, le 20 octobre 1743. Elle appartint d'abord au ballet de la Comédie-Française et débuta à l'Opéra en 1762, elle avait 19 ans à peine.

« Mlle Guimard, dit Bachaumont (mai 1762), nouveau sujet dont l'Opéra vient de faire l'acquisition, a doublé Mlle Allard, avec le plus grand succès, dans *les Caractères de la Danse.* Elle est d'une légèreté digne de Terpsichore. Il ne lui manque que des grâces un peu plus arrondies dans certaines parties de son rôle. »

Noverre, dans ses *Lettres sur la danse,* fait ainsi le portrait de cette danseuse : « Mlle Guimard fixa les applaudissements depuis son début jusqu'à sa retraite. Gracieuse naturellement, elle ne courut jamais après les difficultés. Une aimable et noble simplicité régnait en sa danse; elle se dessinait avec un goût parfait et mettait de l'expression et du sentiment dans ses mouvements. Après avoir donné longtemps le genre sérieux, elle l'abandonna pour se livrer au genre mixte. Elle était inimitable dans les ballets anacréontiques. En quittant le théâtre, cette virtuose emporta le genre agréable avec elle. »

Mlle Guimard, au reste, est aussi célèbre par son existence luxueuse et galante, que par son talent de danseuse.

« Elle était entretenue, dit Bachaumont, par le maréchal prince de Soubise, dans le luxe le plus élégant et le plus incroyable. La maison

de la célèbre courtisane Deschamps, ses ameublements, ses équipages n'approchaient en rien de la somptuosité de la moderne Terpsichore. Elle avait trois soupers par semaine ; l'un composé des seigneurs de la cour, l'autre d'acteurs, d'artistes et de savants, enfin le troisième, véritable orgie où étaient invitées les filles les plus séduisantes, les plus lascives et où la luxure et la débauche étaient portées au comble.»

Son hôtel de la Chaussée-d'Antin avait un théâtre dont les loges étaient drapées de satin rose rehaussé d'un galon d'argent. Des bougies parfumées éclairaient la salle ; c'était le *Théâtre de Terpsichore*. « Tout le monde, dit Bachaumont, brigue l'honneur d'être admis à ses spectacles. Mlle Guimard y joue quelquefois; mais son organe sépulcral ne répond pas à ses autres talents. C'est une courtisane qui fera vraiment époque par son art dans le raffinement des voluptés et dans les orgies qui se célèbrent chez elle et dont on rapporte des choses merveilleuses. » (*Bachaumont.*)

C'était, en outre, disent encore *les Mémoires du temps*, le rendez-vous ordinaire des plus jolies filles de Paris et des plus aimables libertins. Il y a des loges grillées pour les honnêtes femmes, pour les gens d'église, et les personnages graves qui craignaient de se compromettre parmi cette multitude de folles et d'étourdis. On y jouait d'abord des pièces dans le ton badin ; on

arriva bientôt à l'égrillardise et enfin à des pièces réalistes dont le scandale, dit Alph. Royer, ne pourrait être supporté de nos jours. Ces pièces manuscrites ont été réunies en un recueil intitulé : « *Théâtre d'amour*, contenant : *Junon et Ganyméde, la Vierge de Babylone, Minette et Finette.* » Ce précieux manuscrit est aujourd'hui, dit Alph. Royer, en possession de M. Hankey.

D'ailleurs, la danse, au théâtre de Mlle Guimard, ne restait pas en arrière; la seule *fricassée*, telle que Dauberval et la maîtresse du logis l'exécutaient au milieu d'un hourra de bravos, ferait en six mois, dit Castil Blaze, la fortune de six directeurs de l'Opéra. *La cachucha, la cachuchita*, pur sang, tous les cancans les plus échevelés ne sont que de faibles copies, des imitations pudiques au suprême degré, de cette fricassée de haut goût, des bacchanales de ces demoiselles.

Mlle Guimard, du reste, affichait des conquêtes excentriques, de ce nombre était celle de l'évêque d'Orléans qui laissait, dit-on, à sa disposition sa feuille des bénéfices; ce qui faisait dire à Sophie Arnould, sa rivale : « Ce petit ver à soie devrait être plus gras, il ronge une si bonne feuille. » Mlle Guimard était, en effet, d'une maigreur extrême, ce qui l'avait fait surnommer le *Squelette des grâces*.

A côté du prince de Soubise qui était l'amant

honoraire de Mlle Guimard, M. de La Borde, valet de chambre ordinaire du roi, était l'amant utile. « Il ne contribua pas peu, dit Bachaumont, à soutenir le luxe de la danseuse, mais il se tenait modestement et toujours dans la plus grande réserve, sortant comme les autres, et même avant les autres, des soupers qu'elle donnait toutes les semaines. »

Mais le luxe qu'elle affichait lui fit contracter de nombreuses dettes auxquelles elle ne pouvait faire face, dès 1769, si l'on en croit Bachaumont : « Le public craint de perdre la Guimard, on dit qu'elle est à la veille de faire banqueroute, on assure que le prince de Soubise lui retire les 2,000 écus par mois dont il la gratifiait, ce qui fait 72,000 livres de rentes de moins par an. D'un autre côté, M. de La Borde est ruiné et ne peut plus contribuer aux amusements de cette nymphe. Elle a été obligée de suspendre ses délicieux spectacles, et divers créanciers la tourmentent. On évalue à plus de 400,000 livres le montant de l'argent qu'il lui faudrait pour le présent (9 juillet 1769). »

Elle fut forcée de mettre en loterie son hôtel de la Chaussée-d'Antin pour 300,000 francs.

« Mlle Guimard, disait Dauvergne, en 1788, a fait un service sans exemple depuis 1761, qu'elle est entrée à l'Opéra; il serait très-fâcheux pour le public et pour l'Académie que de mauvais

conseils lui fissent perdre le mérite d'une considération que l'on doit à ses longs services. »

Mlle Guimard pour conserver sa fraîcheur et ses charmes se servait d'un procédé fort à la mode alors. A vingt ans, elle avait fait faire son portrait par une main habile. Avec le secours de cette fidèle image, elle étudia les nuances diverses des couleurs que reflétait sa figure, et lorsqu'elle eut toute la théorie d'une palette garnie avec artifice, plus tard, chaque matin et sans y manquer une fois, elle se mettait à sa toilette, son miroir d'une main et son portrait de l'autre, ne quittant son boudoir qu'après avoir obtenu une ressemblance parfaite.

En 1789, Mlle Guimard avait épousé le chorégraphe Despréaux ; elle quitta l'Opéra l'année suivante et vécut retirée jusqu'en 1816, année de sa mort. Elle avait 73 ans.

Heinefetter (Mlle Catinka), sœur de Sabine Heinefetter, célèbre cantatrice allemande, débuta à l'Opéra, le 4 janvier 1841, dans le rôle de Rachel de *la Juive*. Théophile Gauthier appréciait ainsi cette artiste le 7 janvier 1841 :

« Mlle Catinka Heinefetter est d'une stature élevée ; elle a les épaules larges, bien modelées, la tournure majestueuse, la taille plus mince et plus dégagée que ne semblait l'indiquer l'ampleur des autres proportions qui conviennent à ce qu'on appelle au théâtre l'emploi des reines. Toute sa personne a quelque chose de

robuste et d'énergique ; ses traits réguliers et beaux, ses sourcils noirs, son œil éclatant, son nez droit, sont accentués de manière à produire de l'effet à distance. Ses mains sont assez belles, quoique un peu grandes; quant à ses pieds, nous les soupçonnons d'être allemands, car pendant toute la durée de la pièce nous les avons guettés assidûment sans pouvoir parvenir à les apercevoir. Ses robes sont d'une longueur suspecte.....

« ..... Quant à la voix, elle est grande, étendue, remarquable surtout dans les cordes hautes et dans les cordes basses ; le médium est moins satisfaisant, et c'est de ce côté que Mlle Heinefetter doit porter tout son travail et toute son étude..... C'est dans ce registre que s'exécute la plus grande partie des rôles et Mlle Heinefetter, dont la voix est, dit-on, fort capricieuse et journalière, doit la cultiver avec le plus grand soin. »

Mlle Heinefetter était jeune et capable d'acquérir du talent, sous une intelligente et bonne direction. Malheureusement, M. Duponchel qui l'avait engagée quitta la direction. M. L. Pillet qui reprit l'administration de l'Opéra ne maintint pas l'engagement de son prédécesseur, et Mlle Heinefetter quitta Paris (1845) pour Bruxelles, où l'attendait une déplorable popularité par suite de ses relations avec deux femmes de mauvaise vie.

A un souper chez Mlle Heinefetter, le 19 novembre 1842, deux rivaux, M. Caumartin et M. Sirey, se prirent de querelle. Le dernier fut trouvé mort d'un coup de stylet.

« Les journaux, dit à cette occasion la *France musicale* du 27 novembre 1842, ont rapporté de plusieurs façons le malheur qui s'est accompli à Bruxelles, dans l'appartement d'une cantatrice de l'Opéra, Mlle Catinka Heinefetter. Nous croyons agir prudemment en gardant le silence sur cet événement très-mal expliqué jusqu'à présent. Nous dirons seulement que celui qui a succombé est le fils d'un jurisconsulte célèbre, M. Sirey : il était âgé de 34 ans et non pas de 28. M. Caumartin est un tout jeune homme, de mœurs très-douces et qui a reçu une éducation distinguée. »

Les débats de cette affaire, qui fut portée devant les tribunaux de Bruxelles (avril 1843) eurent pour Mlle Heinefetter un scandaleux retentissement et ne lui permirent plus de reparaître sur aucun théâtre.

Heinel (Mlle Anne-Frédérique) débuta à l'Opéra en 1767, à l'âge de 18 ans.

« Célèbre danseuse de Stuttgard, dit Bachaumont, dont on a prôné les succès prodigieux à l'Opéra, où elle a débuté depuis peu, vient d'opérer une merveille plus grande encore. Ses charmes ont séduit M. le comte de Lauraguais, au point de lui faire oublier ceux de Mlle Ar-

nould. Il a donné 30,000 livres pour présent de noces à l'Allemande, 20,000 livres à un frère qu'elle aimait beaucoup, un ameublement exquis, un carrosse, etc. (29 avril 1768). »

« Les spectateurs de l'Opéra, dit encore Bachaumont, le 28 juin suivant, souffrent impatiemment de l'absence de Mlle Heinel, cette danseuse si propre à exciter leur lubricité. On a raconté comment M. le comte de Lauraguais avait été malade,... mais par une fatalité malheureuse qui empoisonne presque toujours nos plaisirs, Mlle Heinel s'est trouvée chatouillée d'une maladie de peau qui se communique avec rapidité, et qui a fait dire plaisamment qu'elle avait fait de son amant un *prince de Galles*. »

En 1775, des remords de conscience avaient fait prendre à Mlle Heinel la détermination de se retirer dans un couvent, mais elle s'en échappait une fois par semaine pour aller danser à la cour. Elle épousa plus tard Gaëtan Vestris et vécut jusqu'en 1808.

Hisson (Mlle Julia) est née à Besançon, le 16 mars 1849; elle était fille d'un officier de marine mort en Crimée. Entrée au Conservatoire en 1859, elle termina ses études musicales avec M. Wartel et fut engagée à l'Opéra en 1867. Ses débuts commencèrent le 16 juillet 1868 par le rôle de Léonore du *Trouvère*. Puis elle chanta successivement Valentine des *Hu-*

guenots, Dona Elvire de *Don Juan*, Selika de l'*Africaine*.

Dans le *Freyschutz* (mai 1870), elle était ainsi appréciée par le critique du *Pays* : « Mlle Hisson est belle, gracieuse, sympathique ; il lui manque la puissance, et c'est en vain qu'elle se surmène et se fatigue pour atteindre à la hauteur de Weber. »

Plus tard, dans l'*Africaine* (août 1872) : « Mlle Hisson a été fort au-dessus de ce qu'on attendait. Sa voix, éclatante et même dure dans certaines notes, est voilée dans le médium et quelquefois rauque dans le registre bas. En outre sa tonalité n'est pas toujours parfaitement respectée. »

En 1873, dans une représentation du *Trouvère*, elle fut obligée de se retirer de la scène, sous la pression du mal qui devait l'emporter. Trois ans après, en effet, le 7 novembre 1876, Mlle Hisson mourut de la poitrine à 27 ans.

Jawureck (Mlle Constance) était née à Paris ; son père était un musicien allemand qui la fit admettre au Conservatoire où elle reçut les leçons de Plantade et de Garat.

A seize ans, Mlle Jawureck débuta à l'Opéra, en 1821, dans le rôle de Zarine de la *Lampe merveilleuse*, et plus tard dans Amazilie de *Fernand Cortez* où elle obtint, dit un biographe, *un succès qui la plaça au premier rang des cantatrices*.

On admirait les grâces de sa personne, la

fraîcheur de sa voix, l'excellente méthode de son chant. On la trouvait surtout charmante dans le page du *Comte Ory*, et piquante sous le madras de la paysanne du *Philtre*.

Garat disait un jour, parlant de Mlle Jawureck : « Je ne veux plus donner mes soins à de jolies femmes, elles me font trop rarement honneur ; d'abord elles se souviennent de mes leçons, mais bientôt un maître plus habile que moi les accapare, et je perds le fruit de mes peines. »

« Mlle Jawureck, dit un biographe de 1829, est aujourd'hui une puissance rue Lepeletier. De simple Mexicaine, cette jeune personne est devenue fille de Montézuma, et quoiqu'on lui reproche de chanter avec un accent tant soit peu gascon le rôle d'Amazily, elle n'en enflamme pas moins le cœur de Cortez, et surtout, ce qui est plus lucratif, celui des hommes de finances, habitués inamovibles de l'orchestre de l'Opéra. »

Mlle Jawureck avait dû subir l'opération des amygdales. Voici la lettre qu'elle écrivait à cette occasion à Ch. Maurice, rédacteur du *Courrier des théâtres* :

« Cher ami, combien je vous remercie de votre bon souvenir pour moi ! En effet, je vais mieux. Mais la douleur que vous laisse le dedans d'une gorge ensanglantée se fait encore fortement sentir ; je ne fais encore que des gestes, les docteurs Roux et Deguise me défendent de donner un *son* sans leur permission.

Surtout, cher ami, ne laissez pas dire que l'opération des amygdales c'est peu de choses! Il faut y avoir passé pour en parler autrement....

« Au revoir bientôt.

« Constance JAWURECK.

« 28 juillet 1836. »

(*Histoire anecdotique du théâtre*, Ch. Maurice).

Jéliotte ou **Jélyotte** (Pierre) est né en 1711, dans les environs de Toulouse. Il fut successivement enfant de chœur, puis haute-contre à la cathédrale de cette ville. C'était, dit-on, un excellent musicien; la beauté de sa voix le fit mander à Paris, où il débuta en 1733.

« Sa voix, dit un contemporain, était des plus belles, pour la netteté et les cadences; elle était ronde et d'un timbre flatteur. Accueilli avec enthousiasme à ses débuts, il fut l'idole du public pendant vingt ans. »

« Jéliotte, dit un autre contemporain, n'était ni beau ni bien fait; mais, pour s'embellir, il n'avait qu'à chanter. »

Mme d'Epinay, dans ses *Mémoires*, dit de Jéliotte : « C'est un comédien petit-maître; il cause très-bien, il a de grands airs, sans être fat; il a seulement le ton au-dessus de son état. Je suis persuadée qu'il le ferait oublier s'il n'était forcé de l'afficher trois fois par semaine. »

Jéliotte fut longtemps l'acteur à la mode. Les femmes, dit Castil Blaze, en étaient folles;

on les voyait à demi-corps élancées de leurs loges, donner en spectacle l'excès de leur émotion, et plus d'une des plus jolies voulaient bien la lui témoigner.

Cet acteur vivait, d'ailleurs, en homme du monde, accueilli, désiré partout. Il se fit une étude particulière de choisir et d'apprendre les plus jolies chansons; il les disait à ravir, en s'accompagnant de la guitare. Son esprit et son caractère lui faisaient dans le monde autant d'amis qu'il avait d'admirateurs.

Les poètes l'accablaient de vers pitoyables, le comparaient à Linus, à Orphée, Orion, etc.

Jéliotte eut d'ailleurs de nombreuses aventures galantes où il montra souvent une grande naïveté. C'est ainsi qu'un soir voulant s'assurer de la fidélité de Mlle Petitpas, sa maîtresse, il s'embusqua dans une maison voisine de sa demeure, et pendant un seul jour il vit entrer sept rivaux chez sa belle. Désespéré de n'en voir sortir aucun, il découvrit une issue secrète, alla s'y poster à la brune; un galant fit retraite par cette voie à six heures du matin, c'était le n° 8 ! (Castil Blaze.)

Jéliotte qui, à son entrée à l'Opéra, avait 1,200 liv. d'appointements annuels, arriva à 3,000 liv., plus 2,000 liv. de gratifications et 300 liv. de pain et de vin. Il se retira de l'Opéra en 1755, avec une pension de 1,500 liv.

Jéliotte, suivant Fétis, est mort dans la misère

en 1782; suivant Castil Blaze, au contraire, dans un château qui lui appartenait à Estos, près d'Oloron (Basses-Pyrénées).

Krauss (Mlle Marie-Gabrielle) est née à Vienne, le 23 mars 1842, d'une famille bourgeoise. Elle fit ses études au Consérvatoire de sa ville natale et y remporta toujours les premiers prix.

Le 20 juillet 1860, elle débuta à l'Opéra impérial de Vienne, où elle resta jusqu'en 1865, passant en revue tout le répertoire français et italien.

Arrivée à Paris en 1867, elle se fit d'abord connaître au Théâtre-Italien, pendant la saison de 1868-69. « Sa voix, dit M. de Charnacé, un de ses biographes, est vibrante et parfois même à l'excès, d'une justesse admirable qu'aucune difficulté d'intonation n'arrête. Elle s'étend du *si* naturel grave à l'*ut* dièze au-dessus de la portée. Dans les *fortissimo*, les notes aiguës *si* bémol, *si*, *ut*, *ut* dièze ont un éclat et une force extraordinaires qui dominent l'orchestre et les chœurs. Dans les *mezzo-forte*, au contraire, les notes *fa* dièze, *sol* et *sol* dièze de la seconde octave sont légèrement voilées. Les notes du médium jusqu'au *si* grave ont un caractère et un charme tout particulier. »

« La Krauss, ajoute le même biographe, n'est pas un rossignol; c'est une femme intelligente et sensible qui chante, c'est une artiste, une très-grande artiste. Toutefois, la virtuosité ne

l'étonne ni ne l'effraye; sa vocalisation un peu dure, par instants trop précipitée, est brillante et chaleureuse. Nous voudrions la voir, dans le *cantabile*, allonger sa respiration, soutenir la fin des périodes, modérer les titillations du timbre, et supprimer certains ports de voix qu'elle fait glisser avec trop de force d'une note à l'autre. »

Mlle Krauss est entrée à l'Opéra en 1875, lors de l'ouverture de la nouvelle salle. Elle y a chanté successivement tous les rôles dramatiques du répertoire : Rachel, Dona Elvire, Alice, Valentine, etc. Dans tous, elle s'est montrée grande tragédienne, artiste consommée. Mais, ainsi que l'a fait remarquer un critique, « elle a de la peine à rompre la glace qui la sépare d'une admiration trop discrète de la part du public. »

« Mlle Krauss, dit encore un autre critique (*Pays*, 12 décembre 1876), est un de ces artistes faits qui n'ont plus à progresser; ils ont atteint le *summum* auquel ils peuvent arriver. Elle a un style noble, châtié et pur; sa voix se fatigue vite dans les notes aiguës, mais le médium est superbe.....

« Mlle Krauss a d'ailleurs, contrairement à d'autres artistes du même théâtre, un respect scrupuleux pour l'œuvre du compositeur; elle chante ce qui est écrit et ne se croit pas le droit d'altérer le texte, fût-ce d'une croche. »

On trouve, dans le *Figaro* du 20 mai 1876, le

nom de Mlle Krauss mêlé à un procès en séparation intenté au duc de Santo-Téodoro par sa femme. Ce procès a été plaidé à Londres devant la *Cour des divorces* qui a reconnu fondée la plainte en adultère.

Lafontaine (Mlle) était qualifiée de très-belle et très-noble danseuse par ses contemporains, qui lui décernèrent le titre de *Reine de la danse.*

Ce fut la première femme qui dansa sur la scène de l'Académie royale de musique (1681). Avant elle, les rôles de femmes étaient joués par des hommes enjuponnés et masqués.

Ses compagnes étaient Mlles Roland, Lepeintre et Fanon.

Laguerre (Mlle), née en 1755, était contemporaine de Sophie Arnould, de Mlle Lesueur et de Mme Saint-Huberti. Elle fut surtout célèbre par son luxe et ses excentricités; elle *humait le piot* hardiment, dit Castil Blaze.

Un soir (23 janvier 1781) qu'elle jouait dans *Iphigénie en Tauride,* elle entra en scène après avoir bu en trop quelques verres de champagne. « Elle chancelle, dit Ginguené qui raconte le fait, paraît ivre et l'on reconnaît bientôt qu'elle l'est, en effet, à ne pouvoir se tenir. Ce qui fit dire à un plaisant : *C'est Iphigénie en champagne* (1). Elle ne perdit cependant

(1) Quelques biographes attribuent ce mot à Sophie Arnould qui assistait à la représentation. (C. B.)

pas la tête, et tout en chantant elle se traîna jusqu'à la fin sans se tromper jamais dans son rôle, sans manquer ni à la musique, ni aux rentrées, mais au milieu des murmures, des brocards et des ris que le parterre et les loges ne pouvaient quelquefois retenir dans les endroits où, sans ce misérable état, elle leur eût arraché des larmes. »

Le lendemain de cette représentation, Mlle Laguerre fut enfermée pendant treize jours au For-l'Evêque, dont elle ne sortait que pour le service de l'Opéra.

Mlle Laguerre était la protégée du duc de Bouillon dont l'aventure fut chantée par une chanson dont voici le premier couplet :

Bouillon est preux et vaillant,
Il aime la guerre ;
A tout autre amusement
Son cœur la préfère.
Ma foi, vive un chambellan
Qui toujours s'en va disant :
— Moi, j'aime la guerre, ô gué !
Moi, j'aime la guerre !

Après avoir ruiné ce protecteur, elle en fit autant du receveur général Haudry de Soucy, dans l'espace de deux années, ainsi qu'elle le lui avait, du reste, annoncé elle-même.

Chaque fois, d'ailleurs, qu'elle changeait d'amant, Mlle Laguerre vendait son mobilier pour s'en faire donner un autre.

Mlle Laguerre était partie de bien bas, dit Castil Blaze; du pavé de Paris elle s'était élevée à l'Opéra. Comme plusieurs de ses rivales, c'est à l'obscure lueur des reverbères qu'elle fit ses premières armes, au coin des rues de la capitale. Aussi elle savait le prix de l'argent, et le savait si bien qu'elle avait horreur d'en donner.

Elle est morte en 1783, à l'âge de 28 ans, d'une maladie de langueur; elle laissa à ses cousins et cousines un héritage de trois millions.

Lainez ou **Lainé** (Etienne), fils d'un jardinier, naquit à Vaugirard le 23 mai 1753. Il criait sa marchandises dans les rues de Paris lorsque Berton, directeur de l'Opéra, remarqua sa belle voix (1770) et lui fit donner des leçons. Lainez débuta comme haute-contre, en 1774, dans *Thémis*. « Il était encore, dit un contemporain, à l'état rustre et mal façonné; on dut le faire rentrer *au magasin* : c'est ainsi qu'on nommait l'Académie de musique, établie alors rue Saint-Nicaise. » Il devint cependant un des bons ténors de son époque.

Dauvergne dit de cet artiste, en 1788 : « Cet homme est d'un caractère très-violent, s'emportant pour la moindre chose; alors il se dit malade et cesse son service sans raison; cela est d'autant plus fâcheux qu'avec sa mauvaise voix il fait le plus grand plaisir comme acteur lorsqu'il est placé dans les rôles qui lui con-

viennent; il doit beaucoup parce qu'il joue gros jeu. »

« A l'égard de son chant, dit Fétis, on ne peut rien imaginer de plus ridicule. Une voix criarde et chevrotante, l'absence de toute éducation vocale, si ce n'est une articulation fort nette du récitatif; des sons gutturaux ou nasards, mêlés à des cris, voilà ce qu'on remarquait dans le chant du premier ténor de l'Académie royale de musique, et qui inspiraient autant d'étonnement que de dégoût aux étrangers qui l'entendaient. »

Lainez a chanté à l'Opéra jusqu'en 1812; fit plusieurs excursions en province, à Marseille, à Lyon; prit la direction du théâtre de cette dernière ville jusqu'en 1816. En 1817, il obtint une place de professeur de déclamation au Conservatoire et mourut à Paris, le 15 septembre 1822, des suites d'une opération de la pierre.

Larrivée (Henri), baryton, naquit à Lyon, le 8 septembre 1733. Il était garçon coiffeur à Paris et remplaçait un jour son patron près de Rebel, directeur de l'Opéra, qui, lui trouvant une jolie voix, lui proposa de lui faire étudier le chant. Deux années après, Larrivée débuta à l'Opéra, le 5 mars 1755, dans *Castor et Pollux*.

« Gélin et Larrivée, dit Bachaumont (1762), nous dédommagent dans la basse-taille ; l'un a le timbre plus sonore, plus mâle ; l'autre p'

onctueux, plus pathétique. Tous deux sont acteurs, mais le dernier a, sans contredit, plus de feu, plus de naturel, plus d'aisance dans son jeu. C'est un homme d'un talent rare et qui attend un grand succès. »

« Ses succès, dit Fétis, étaient dus surtout à la justesse de sa déclamation et à la pureté de son organe plein et sonore. Avant lui, le récitatif se débitait avec une lenteur monotone et fatigante; il fut le premier qui lui donna du mouvement et de l'accent, Larrivée avait cependant un défaut dont il ne put jamais se corriger; il donnait aux sons élevés un accent nasal qui fit dire un soir à un spectateur du parterre : « *Voilà un nez qui a une belle voix.* »

Larrivée avait épousé Mlle Lemière (1762). Bachaumont dit à cette occasion : « Ces deux coryphées de la scène lyrique sont enfin unis par des liens indissolubles, après s'être essayés longtemps à porter leurs chaînes. »

Plus tard, le même chroniqueur enregistre (1767) une plainte faite par Mme Larrivée, contre son mari, pour une *galanterie* qu'il lui aurait communiquée et dont on accusait Mlle Fontenet de l'Opéra.

Larrivée s'est retiré de la scène en 1786. Plus tard il obtint l'emploi de garde-consigne à Vincennes, où il mourut le 7 août 1802, à l'âge de 69 ans.

Lassalle, baryton, est né à Lyon, le 14 dé-

cembre 1847. Après avoir étudié au Conservatoire de Paris, où il ne remporta aucune couronne, il fit ses débuts à Liége, en Belgique, chanta ensuite à Toulouse, retourna en Belgique, à Bruxelles, et fut enfin engagé à l'Opéra en 1872. Ses premiers débuts eurent lieu dans *Guillaume Tell*, puis dans *l'Africaine* (Nelusko); il y reçut les encouragements du public.

La direction de l'Opéra fut ensuite quelque temps sans produire son débutant; ce n'est guère qu'après le départ de Faure qu'elle lui confia les rôles laissés par cet artiste. En 1875, il aborda Hamlet qu'il avait créé à Bruxelles. « Lassalle, dit un critique à cette occasion, chante ce rôle avec une voix sympathique, mais le comédien est très-inférieur au chanteur. »

A la reprise de la *Reine de Chypre* (août 1877), le critique de *l'Evénement* reconnaît que « Lassalle chante le rôle de Lusignan avec goût et une grande puissance d'expression, en lui reprochant toutefois un peu de monotonie, défaut auquel il obvierait facilement, ajoute le critique, en donnant un peu plus de dehors au troisième acte, et en différenciant ainsi les deux parties du rôle, qui sont essentiellement distinctes. »

Lassalle a, dit-on, reçu des leçons et des conseils de Faure, l'éminent baryton qu'a perdu l'Opéra; l'élève est encore loin du maître.

Des bruits malveillants, répandus sur le

compte de M. Lassalle, ont amené l'insertion de la lettre suivante dans les journaux de Paris (4 avril 1876) :

« Monsieur le Rédacteur,

« Des bruits calomnieux circulent sur mon compte ; je veux y mettre fin.

« Il est vrai que je me suis séparé de ma femme, mais pour des motifs qui n'atteignent en rien mon honorabilité, ainsi qu'en témoigne la lettre ci-incluse, que ma femme vous prie ainsi que moi d'insérer.

« LASSALLE. »

Dans la lettre qui était jointe à la précédente, Mme Lassalle déclare *faux* les mauvais bruits qu'on l'accusait d'avoir fait courir sur son mari. Elle reconnaît qu'il existe entre eux une séparation amiable causée uniquement par l'incompatibilité des caractères, et elle ajoute qu'elle a accepté une pension annuelle de 6,000 francs que son mari doit lui payer mensuellement chez son avoué. Cette petite correspondance a donné satisfaction.... à tout le monde !

Lays (François), dont le véritable nom, dit Fétis, était *Lay*, naquit, le 14 février 1758, dans un village de l'ancienne Gascogne. Il se destinait à l'état ecclésiastique, à Toulouse, lorsqu'il fut appelé à l'Opéra où il débuta en octobre 1779.

« Malgré l'enthousiasme qu'il a longtemps excité, dit Fétis, Lays n'était pas un grand chanteur; on peut même dire qu'il ignorait les éléments de l'art du chant. Sa vocalisation était lourde, il n'avait point appris à égaliser les registres de sa voix, et quand il passait des sons de poitrine à ceux de la voix mixte, c'était par une transition subite d'un organe formidable à une sorte de voix flûtée d'un effet plus ridicule qu'agréable.... La plupart des ornements de son chant étaient surannés et de mauvais goût; mais malgré ces défauts, la beauté de sa voix lui faisait des partisans de presque tous ses auditeurs.... »

Ecoutons maintenant l'opinion de Dauvergne, en 1788 : « Cet homme, qui est très-bon dans les rôles comiques, a la vanité de croire qu'il est fort bon dans les rôles nobles; mais le public le met à la place qui lui convient; il est noyé de dettes, comme le sont presque tous les premiers sujets, par le luxe et le jeu. »

Castil Blaze, de son côté, dit : « L'abbé Lays était instruit en littérature et en musique; il n'apprit point à chanter, parce que personne alors ne chantait à Paris; une belle voix suffisait à l'acteur lyrique pour faire sa fortune et sa réputation. »

« Lays, d'ailleurs, était gros, court, lourd, avec un nez de polichinelle. Sa structure ne convenait pas au genre tragique. L'opulence de son

tuyau vocal, l'aplomb et la chaleur qu'il apportait à l'exécution, lui faisaient pardonner ces défauts qui devenaient des qualités pour le genre comique. »

Pendant la Terreur, Lays avait manifesté des opinions révolutionnaires accentuées; aussi à la chute de Robespierre, les royalistes le soumirent à une terrible épreuve. A une représentation d'*Œdipe à Colone* (1794) où il remplissait le rôle de Thésée, à peine fut-il entré en scène, ceint du diadème du souverain d'Athènes, que des murmures, des menaces, un tumulte effroyable l'accueillirent, au point qu'on dut baisser le rideau. Le public demanda *le Réveil du Peuple* (1) qui, d'ordinaire était chanté par Lainez. Ce dernier se présenta, mais le public voulut que ce fût Lays qui le chantât. Il fallut obéir, et Lays, pâle et tremblant, se présenta, en effet, conduit par son camarade Lainez qui espérait encore le couvrir de son immense popularité. — « Laissez-le seul ! Laissez-le seul ! cria-t-on à Lainez. » — Le public voulait qu'on lui livrât tout à fait l'acteur, sur lequel les projectiles avaient trop peu de prise, et l'on craignait d'atteindre Lainez. Lays commença le chant demandé, mais au troisième vers on l'interrompit, le déclarant indigne de chanter *le*

(1) Les paroles du *Réveil du Peuple* étaient de Sourrignières de Saint-Marc, et la musique de Pierre Gaveaux, ténor du Théâtre Feydeau.

Réveil du Peuple que Lainez vint dire au milieu de l'enthousiasme général.

Lays a quitté le théâtre après une représentation d'adieux, le 1er mai 1823. Lays avait choisi pour cette soirée l'opéra du *Rossignol*, « dans lequel, dit *l'Almanach des Spectacles* pour 1824, il joua avec beaucoup d'originalité le rôle du bailli.

Les premiers sujets du chant n'avaient pu trouver place dans cet ouvrage, mais nous avons vu avec le plus grand plaisir à la tête des chœurs, Mmes Branchu, Grassari, Dabadie, Sainville, et MM. Dabadie, Provost, Adolphe Nourrit, Lafeuillade, Eloy, Bonnel...

« Au milieu d'un divertissement composé à cette occasion par Gardel, l'élite de la danse a présenté à Lays une corbeille de fleurs surmontée de cette inscription : *Au talent*. Les bravos ont alors retenti dans toute la salle, et le bénéficiaire a pu se convaincre qu'il n'avait pas cessé dans le cours de sa longue carrière d'être cher au public qui a voulu le revoir encore après la représentation. »

Lays comptait plus de quarante années de services. En 1795, il avait été nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris, il cessa ces fonctions en 1799, et, en 1819, il rentra à *l'Ecole royale de chant et de déclamation*, dont l'organisation avait succédé au Conservatoire. Il conserva cette nouvelle position jusqu'en 1826

où il prit définitivement sa retraite pour se retirer sur les bords de la Loire, près d'Angers, où il est mort le 30 mars 1831, à l'âge de 73 ans.

Lefèvre, ancien dragon du régiment de Ségur, un des premiers élèves formés à l'Ecole de chant et de déclamation. En 1793, il était ténor de sixième rang à l'Opéra; comme il était devenu l'un des douze chefs de la garde nationale de Paris, il crut pouvoir aussi occuper le premier emploi à l'Opéra; sous la menace de dénonciation ou de la guillotine, il enlevait à Lainez ou à Rousseau les premiers rôles. Ses amis, les sans-culottes, le sifflèrent. Il se rabattit sur les basses, il fut hué de plus belle.

Lefèvre avait une barbe noire très-épaisse qui lui couvrait toute la figure, il se rasait seulement au moment d'entrer en scène; son teint, dit-on, n'en paraissait pas plus blanc.

Legros (Joseph), haute-contre, né le 7 septembre 1739, près de Laon, était enfant de chœur dans cette ville, lorsqu'il fut appelé à Paris, où il débuta le 1er mars 1764. A ce moment l'emploi de haute-contre n'était que faiblement tenu par Pillot et Muguet, et le public regrettait encore le départ de Jélyotte.

Legros était, dit-on, excellent musicien, doué d'une voix admirable, au timbre sympathique; bel homme, d'ailleurs; acteur un peu froid, à qui Gluck cependant parvint à donner le feu

de l'exécution qui lui manquait. C'est ainsi qu'il joua d'une façon satisfaisante les rôles d'*Orphée*, d'*Achille*, de *Pylade*, de *Renaud* et d'*Atys*.

Son embonpoint qui était devenu excessif le força à se retirer de la scène en 1783. Il était, depuis 1777, chargé de la direction du concert spirituel qu'il conserva jusqu'en 1791. A cette époque, il se retira définitivement à la Rochelle où il est mort, dit Fétis, le 20 décembre 1793.

Lemaure (Mlle Catherine-Nicole), née à Paris, le 3 août 1703, débuta à l'Opéra le 20 juin 1724, dans *l'Europe Galante*. « Jamais, dit La Borde, la nature n'a accordé un plus bel organe, de plus belles cadences, et une manière de chanter plus imposante. Mlle Lemaure, petite et mal faite, avait une noblesse incroyable sur le théâtre ; elle se pénétrait tellement de ce qu'elle devait dire, qu'elle arrachait des larmes aux spectateurs les plus froids ; elle les animait et les transportait, et quoiqu'elle ne fût ni jolie, ni spirituelle, elle produisait les impressions les plus vives. »

Mlle Lemaure quitta deux fois la scène de l'Opéra ; une première fois, en 1727, et rentra trois ans après ; une seconde fois, en 1735, après une captivité de quelques jours au For-l'Evêque, pour avoir quitté brusquement la scène au milieu d'une représentation. Après cette puni-

tion, Mlle Lemaure ne voulut plus reparaître sur le théâtre et la direction fut obligée de rappeler d'Angleterre Mlle Pelissier pour la remplacer.

Cependant, deux ans après, elle rentra de nouveau à l'Opéra où elle chanta jusqu'en 1744.

« Cette sublime actrice, dit Bachaumont en 1762, si connue pour sa belle voix, sa laideur et ses caprices, vient de se marier à un jeune homme, chevalier de Saint-Louis, nommé M. de Monrose; elle a plus de 50 ans. »

Mlle Lemaure est morte en 1785, elle avait plus de 81 ans.

Lemière ou **Lemierre** (Mlle), qui épousa le baryton Larrivée, était la Damoreau de l'époque. Elle débuta à l'Opéra en 1750, mais ne réussit complétement qu'en 1757.

« Qui ne serait enchanté, dit Bachaumont (1762), de la méthode, du goût, du prestige avec lequel Mlle Lemière nous peint tous les objets sensibles de la nature! Sa voix est une magie continuelle. C'est tour à tour un rossignol qui chante, un ruisseau qui murmure, un zéphyr qui folâtre. »

Les compositeurs écrivaient des morceaux spécialement pour Mlle Lemière.

Le Rochois (Marthe), née à Rouen en 1650, fut l'étoile de la troupe féminine de Lulli. Ce dernier, dit-on, lui fit donner des leçons et elle débuta en 1678. Deux ans après, elle créa le rôle d'Aréthuse dans *Proserpine* et plus tard

Armide (1686) où elle se montra actrice excellente.

Mlle Le Rochois était de petite taille ; elle n'était pas belle, avait la peau bise, les bras maigres au point qu'en 1684, on avait inventé pour elle, dans l'opéra d'*Amadis*, des manches longues qui gardèrent longtemps le nom de cet opéra. Mais ces désavantages, dit-on, disparaissaient à la scène ; ses yeux y brillaient d'un vif éclat, son geste était plein de noblesse et de fierté ; elle disait, enfin, le récitatif d'une façon parfaite.

Castil Blaze rapporte que Mlle Le Rochois et Duménil ne pouvaient se passer l'un de l'autre, et que chaque fois qu'ils jouaient ensemble ils se disaient mille injures.

Mlle Le Rochois tint avec succès le premier emploi jusqu'en 1698, époque de sa retraite. Elle organisa chez elle, rue Saint-Honoré, une école de chant et de déclamation d'où sortirent Mlles Desmâtins aînée et cadette ; Louison et Fanchon Moreau ; Mlle Maupin, Mlle Journet et Mlle Antier. Mlle Le Rochois recevait une pension de l'Opéra, qui, jointe aux donations de M. le duc de Sully, son amant, lui permit de vivre dans l'aisance jusqu'à sa mort, arrivée en 1728 ; elle avait 78 ans.

Levasseur (Nicolas-Prosper), né le 9 mars 1791, en Picardie, est entré au Conservatoire en 1807 ; il débuta à l'Opéra, le 14 octobre 1813,

avec un brillant succès. Mais son talent ne put être utilisé sur ce théâtre. Il partit pour l'Angleterre et ne rentra à Paris qu'en 1816, où il se fit remarquer avec Ponchard dans des concerts. Engagé à cette époque à l'Opéra comme *remplacement*, il joua d'abord sur la scène italienne qui, à cette époque, dépendait de l'administration de l'Opéra. En 1828, il débuta cependant dans le *Comte Ory*, puis il parut dans *Guillaume Tell*, dans le *Philtre*, enfin dans *Robert le Diable* et *la Juive*, dont les rôles de Bertram et du cardinal Brogni mirent le sceau à sa réputation.

Levasseur avait une voix sympathique, étendue, flexible et bien timbrée. Il ne réussit pas tout d'abord, dit Fétis, parce que tout le répertoire de l'Opéra était peu favorable à l'art du chant qu'il avait étudié suivant la méthode italienne, et il ne faisait point entendre les cris que le public avait alors l'habitude d'applaudir.

Levasseur a été nommé professeur de déclamation lyrique au Conservatoire en 1841. Il quitta définitivement l'Opéra en 1853, après 40 ans de services, fut nommé à la même époque chevalier de la Légion-d'Honneur et mourut en 1871 à 80 ans.

Levasseur (Mlle Rosalie), parut dans *Orphée et Eurydice* de Gluck, en 1774. Elle possédait, dit-on, un certain talent; toutefois on lui re-

prochait de ne pas chanter toujours juste; elle avait, en outre, une voix aiguë qui déplaisait au public.

Mlle Levasseur était une des rivales de Sophie Arnould à qui elle enleva le rôle d'Alceste, grâce à la *protection* du comte Mercy Argenteau, ambassadeur d'Autriche. Ce ministre, dit Castil Blaze, se prosternait aux pieds de Mlle Levasseur toutes les fois qu'il plaisait à l'actrice de le lui permettre. Gluck logeait chez Mlle Levasseur afin de plaire au comte, et pour donner plus souvent des leçons à sa protégée. Le maître favorisa donc le passe-droit dont Sophie Arnould essaya de se venger par des mots piquants. Mlle Levasseur y répondit par une satire atroce et dégoûtante que l'on jeta dans le parterre et dans toutes les loges de l'Opéra.

Aux représentations, si l'on applaudissait Mlle Levasseur, Sophie Arnould disait : « Ce n'est pas étonnant, elle a la voix du peuple. »

Après la Révolution de 1789, Rosalie Levasseur suivit le comte Mercy Argenteau en Allemagne; on vendit tout ce qu'elle possédait en France. Elle devint comtesse et baronne du Saint-Empire, avec 30,000 livres de rentes, par les soins du comte qui l'épousa.

Après la mort de ce dernier, elle vécut à Munich, avec sa brillante fortune dont elle consacrait une partie à des œuvres de bienfaisance. En 1796, elle épousa le chevalier de Coucy.

Son buste en marbre est à Valenciennes, sa ville natale.

Livry (Emma), danseuse qu'un terrible accident enleva trop vite à l'art chorégraphique. Un soir de mars 1862, à une répétition, sa jupe de gaze prit feu à la rampe, et malgré tous les soins qui lui furent prodigués elle mourut après six mois d'horribles souffrances.

Emma Livry était la fille de Mme Emarot, danseuse elle-même à l'Opéra.

Physiquement, Mlle Emma Livry était grande, svelte et avait une grâce toute particulière. Une vocation irrésistible l'avait entrainée au théâtre.

« Emma Livry, qui aurait été, elle aussi, dit Alp. Royer, une danseuse de premier ordre, avait, dans le *Papillon*, fait une création intéressante et montré la perfection de sa méthode. Dans *Herculanum*, elle dansait avec Mérante un pas de deux où elle fut applaudie à outrance. La pauvre enfant n'eut pas le temps de jouer le rôle de la Muette de Portici qu'elle avait répété. A la répétition générale de cet ouvrage, ses jupes de gaze prirent feu et causèrent sa mort.... »

Lyonnais (Mlle), une des danseuses qui, avec Mlles Lany et Carville, se partagèrent les rôles de la Camargo. En 1744, Mlle Lyonnais dansait pour 600 livres par an. Le maximum de ses appointements ne s'éleva qu'à 1,300 livres, progressivement, plus 100 livres de pain et de vin.

Dans *Zoroastre*, Mlle Lyonnais dansa, avec un grand succès, la *gargouillade*, pas brillant et difficile, dit Castil Blaze, que les femmes n'osaient point aborder. La gargouillade était réservée pour les entrées de démons, parce qu'elle servait à peindre la terreur. On l'employait avec succès dans le genre comique, disent les contemporains, en ayant soin de la tourner en gaieté. Dupré, le grand, excellait dans la gargouillade.

La fin de l'existence de Mlle Lyonnais ne fut pas heureuse. On lit, en effet, dans les Mémoires du temps : « Voyez la Lyonnais, une des premières danseuses de ce théâtre (opéra) heureuse et riche pendant quinze ans, elle a mené une vie jalousée par tout ce que la capitale renferme de femmes aimables. Débarrassée de son mari, que le comte de Maurepas chassa de l'Académie royale sous prétexte que le sacrement n'était pas fait pour des gens de cette espèce, rien ne manquait aux plaisirs de la Lyonnais. Le comte du Bourget la quitta avec toute l'honnêteté qu'on doit à une fille qu'on estime. Que fait ma danseuse? elle passe des bras de l'homme le plus aimable dans ceux d'un gagiste de l'Opéra, avec qui elle fait la fortune de Ramponneau, en s'enivrant périodiquement deux fois par jour avec du vin à quatre sous le pot. »

Mafleuroy (Mlle Clotilde-Augustine), premier

sujet de la danse depuis 1810 : « C'est la plus belle et la plus gracieuse femme que j'aie admirée à l'Opéra pendant cinquante-quatre ans bien comptés, dit Castil Blaze. Clotilde Mafleuroy était d'une taille haute et élégante; elle offrait l'image de la Diane antique. « Dans sa danse, ajoute encore Castil Blaze, elle avait une infinité de séductions qu'il serait difficile de décrire, un certain mouvement de hanches, une manière de se pencher, de se dessiner en commençant une pirouette. »

« Son exécution est parfaite, dit aussi Noverre, sa vigueur n'est pas commune chez les femmes de sa taille. Elle arpente le théâtre avec facilité. Elle a de la grâce dans les bras et des développements proportionnés à la majesté de sa structure. »

« Mlle George est une belle statue, Mlle Clotilde est une créature admirable. » Voilà ce que disaient les connaisseurs de l'époque.

Le prince Pinatelli, comte d'Egmont, Espagnol, figure en première ligne parmi ses adorateurs. A l'état de maison le plus somptueux, aux équipages admirables, il joignait un hommage de cent mille francs par mois que la danseuse voulait bien accepter. L'amiral espagnol Mazaredo lui fit agréer quatre cent mille francs de plus, afin d'arrondir cette rente annuelle. On citait encore un banquier français qui payait cent mille francs, par an, le bonheur de s'as-

seoir à côté d'elle pendant ses repas, il se contentait de dévorer des yeux la dame de toutes ses pensées. (Castil Blaze.)

Au milieu de son luxe, Clotilde Mafleuroy était grande et généreuse, souvent les choristes et les figurantes ont reçu de sa main des secours magnifiques.

Mais Clotilde était malheureuse. La danse provoquait en ce beau corps un trouble singulier, des émanations qui pourtant n'étaient pas sans charmes pour certains dilettanti, mais ces émanations ne cédaient pas au musc dont la ballerine faisait un usage constant, et ce désagrément nuisait à son repos. (Castil Blaze.)

Elle se retira de la scène le 19 avril 1818.

En 1802, Clotilde avait épousé Boïeldieu, mais la lune de miel avait promptement tourné au croissant, et Boïeldieu s'expatria afin de se dérober à l'excès de son bonheur.

Elle mourut le 15 décembre 1826 ; Boïeldieu put alors contracter un nouveau mariage.

Maillard (Mlle) était née à Paris, le 6 janvier 1766 ; elle s'appelait Marie-Thérèse Davoux. Dès son enfance, elle s'occupa de musique et de danse. Berton avec qui elle se trouva dans une réunion privée où on l'avait priée de chanter, remarqua sa jolie voix et la fit entrer à l'école de chant de l'Opéra. Après deux années d'études, elle débuta sur ce théâtre, le 17 mai 1782, dans le rôle de Colette du *Devin du village*

Ginguenée fait de Mlle Maillard le portrait suivant : « Une taille imposante et majestueuse, une démarche noble et fière, une voix sonore et étendue semblaient l'avoir prédestinée à représenter les reines et les femmes célèbres de l'antiquité. On a constamment reconnu son talent supérieur dans tous les rôles de l'ancien répertoire, et dans tous ceux qu'elle a créés. Le naturel et l'expression de l'âme étaient la base de son talent; elle s'est distinguée dans tous les genres. Tour à tour, noble, sublime, tendre et passionnée, elle a su donner aux personnages d'Armide, de Sémiramis, d'Iphigénie, de Didon, un inimitable cachet. »

Elle recevait des leçons de Monvel (1) qui possédait un talent dramatique de premier ordre, elle mit à profit les leçons de ce grand maître. Dans la force et la maturité de son talent, elle créa le rôle de *la Vestale*, où elle eut de magnifiques inspirations, qu'on n'a pas retrouvées depuis.

Mlle Maillard se livrait parfois à des excentricités qui s'alliaient à une grande élévation de caractère. Elle quittait volontiers les habits de son sexe pour prendre le costume et les manières des gentilshommes du jour, et dans ces circonstances, on ne la vit jamais reculer devant une affaire d'honneur. C'est ainsi qu'elle

(1) Monvel, père de Mlle Mars et acteur du Théâtre-Français.

blessa en duel, en 1785, un officier qui avait insulté une des plus jolies femmes de la société parisienne.

« Mlle Maillard, écrit Dauvergne, en 1788, est un sujet très-utile, mais qui malheureusement se laisse faire des enfants, ce qui prive le public d'un nombre d'opéras que l'on ne peut risquer de donner sans cette actrice et sans la dame Saint-Huberti, qui se trouve absente dans ce temps-là ; ce qui nuit considérablement aux intérêts de l'Académie : cette femme est fort endettée. »

Pendant la Révolution, Mlle Maillard dut représenter plusieurs fois *la Liberté* dans les rues de la capitale (1792).

Ses relations privées étaient pleines de loyauté, de franchise et d'un esprit charmant. Lorsqu'elle quitta l'Opéra, en 1813, sa maison fut le rendez-vous d'artistes et de gens de lettres distingués.

Elle avait un petit château près de Montmorency. Des revers de fortune et des chagrins domestiques la conduisirent au tombeau (1818), à la suite d'une maladie de langueur.

Marcel, qui était un médiocre danseur vers 1740, se fit une grande position dans le monde de la Cour, en donnant aux dames et aux seigneurs des leçons de maintien. Il se tenait assis dans un vaste salon orné de glaces. Chacun entrait, venait le saluer selon les règles de l'art

allait ensuite vers la cheminée jeter son écu de six livres dans un vase placé à cet effet sur la tablette. Les révérences de présentation à la Cour et les menuets lui étaient payés trois cents francs. Il apprenait aussi aux dames à rejeter d'un coup de talon la longue traîne de leur robe sans que le buste se déplaçât. Il dit un jour à une duchesse : « — Vous venez de faire la révérence comme une servante, vous venez de vous présenter en poissarde de la halle. Quittez, madame, ce maintien délabré, recommencez votre révérence, n'oubliez jamais vos titres de noblesse et qu'ils vous accompagnent dans vos actions. » (Alph. Royer, *Histoire de l'Opéra.*)

Manoury (Théophile-Adolphe), né le 16 décembre 1848 à Suresnes, est le fils d'un petit commerçant de cette localité.

Entré au Conservatoire en 1871, il en sortit en juillet 1874, chargé du premier prix de chant, du premier prix d'opéra et d'un deuxième prix d'opéra-comique, ce qui le fit engager immédiatement à l'Opéra. Voilà de ces tours que nous joue le Conservatoire !

M. Manoury débuta à l'Opéra dans *la Favorite* et dans *Faust*, mais le lendemain de ces débuts la presse, tout en lui reconnaissant une bonne voix de baryton, lui déclarait que cette voix manquait de puissance et d'étendue. « Manoury, dit *l'Ordre* du 11 septembre 1875, n'est pas à sa

place à l'Opéra; c'est un acteur et un chanteur d'opéra-comique. »

Marchisio, Carlotta et Barbara, deux sœurs qui avaient débuté à Vienne comme cantatrices. Elles sont nées à trois ans de distance; l'une, Carlotta, en 1835; l'autre, en 1838.

Leur présence à l'Opéra, pendant une année, 1860-1861, n'a produit qu'un effet bien inférieur à celui qu'on en espérait. « Ce sont, dit Scudo, deux cantatrices de talent qui ne peuvent être séparées sans perdre beaucoup du charme qui résulte de la fusion de leurs deux voix de soprano et de contralto. Peu douées des grâces naturelles, manquant de distinction, les Marchisio n'ont pas assez d'élan et d'initiative dramatiques pour satisfaire à toutes les exigeances du répertoire de l'Opéra. »

« Carlotta, le soprano, qui s'est essayée dans le rôle de Mathilde, de *Guillaume Tell*, n'y a pas révélé un goût bien sévère, surtout dans l'admirable romance : *Sombres forêts*, dont elle a chiffonné le style délicat. »

« A tout prendre, ajoute Scudo, les Marchisio ont bien fait de retourner à leurs premières amours. »

Marié (Mécène), né en 1814, à Paris, était sorti du Conservatoire avec un premier prix de contre-basse, puis fut successivement chanteur à Saint-Eustache (1830), choriste à l'Opéra-Comique, puis ténor en province (1838). « A ce

moment, dit Fétis, la voix de Marié était accentuée, mais elle manquait de souplesse et d'égalité, on reconnaissait cependant qu'il était très-bon musicien. »

Rentré à l'Opéra-Comique, comme ténor, en 1839, il débuta dans *la Symphonie;* mais ce théâtre n'ayant pas de rôle à lui confier, Marié passa l'année suivante à l'Opéra où il s'essaya dans le rôle d'Eléazar de *la Juive,* le 5 juin 1840. Marié était appelé à remplacer Mario qui quittait l'Opéra. Un critique disait à cette occasion : « Marié est un chanteur à la voix molle et pâteuse, au talent incertain et lunatique. Entre Mario et Marié, au point de vue alphabétique, il n'y a qu'une lettre de différence; pour le caissier, pour le public, pour la voix, il y a tout un monde. »

Marié quitta Paris, peu après, pour voyager en Belgique, en Italie et rentra de nouveau à l'Opéra, dans une position secondaire. Puis il devint, dit-on,... un grand pêcheur à la ligne.

Marié est père de cinq filles, dont l'aînée, Céline ou Célestine, née en 1840, est veuve du sculpteur Galli et cantatrice à l'Opéra-Comique; deux autres, Irma et Paola, sont chanteuses de genres.

Mario (vicomte de Candia), fils du gouverneur de Nice, était né vers 1812. Il était doué d'une fort belle voix de ténor. Arrivé à Paris en 1836, il se fit d'abord connaître dans les sa-

lons, et, le 30 novembre 1838, il débuta à l'Opéra dans le rôle de Robert. « Sa voix puissante, limpide, étendue, dit un contemporain, avait séduit toute la salle. La beauté de son organe faisait oublier son inexpérience de la scène et les imperfections de son chant. Malheureusement, Mario quitta l'Opéra peu après (1841), n'ayant pu s'entendre avec l'administration de M. Pillet et il passa au Théâtre Italien. »

« L'acquisition de ce chanteur, par le Théâtre Italien, dit Théophile Gautier (mars 1841), est une perte pour l'Opéra qui n'a pas su l'employer. Un physique charmant, une voix jeune, fraîche comme un bouquet de fleurs et profondément sympathique; Mario a toutes les qualités qn'on peut exiger d'un *amoureux*. » Pendant plus de quinze ans, Mario ne cessa de jouir sur cette scène de la faveur du public.

Cependant il parut encore à l'Opéra en 1862. « Il est fâcheux, dit Fétis à cette occasion, que cet artiste qui était devenu riche, n'ait pas quitté la scène lorsqu'il sentit les premières atteintes de l'altération de sa voix, et qu'il en ait exposé les ruines à la critique dans les dernières années. »

Massol est né en 1802 à Lodève. Il débuta à l'Opéra, le 12 novembre 1825, par le rôle de Licinius, dans *la Vestale*. « C'était, dit Castil Blaze, un ténor bien sonnant. »

« Massol, dit une biographie de 1829, est

grand et sec; il a rêvé un beau matin qu'il était chanteur parce que les *maîtres* du Conservatoire lui avaient accordé un prix de déclamation lyrique. Malheureusement le songe s'est évanoui devant le public, et M. Massol est rentré dans le bataillon de la milice chantante, d'où il ne sortira sans doute qu'après avoir recommencé ses études musicales. »

Lorsqu'il fut réengagé en 1842, il ne devait chanter que les rôles de baryton et doubler Baroilhet; ses appointements étaient alors fixés à 30,000 francs (*France musicale*, 10 avril 1842). Il créa cependant les rôles de Ruben dans *l'Enfant prodigue* et d'Ashvérus dans *le Juif errant*.

Une biographie de 1844 dit : « Massol est grand et maigre, ce qui ne l'empêche pas d'avoir un peu de voix et très-peu d'autre chose. »

La dernière représentation à son bénéfice eut lieu le jour où fut commis l'attentat d'Orsini contre l'empereur Napoléon III (14 janvier 1858).

Masson (Mlle) débuta d'abord à l'Opéra-Comique, puis chanta en province. Ce ne fut qu'en 1848 qu'elle parut pour la première fois sur la scène de l'Opéra dans *Jeanne la Folle*, puis dans *la Favorite*. Elle avait une voix puissante et étendue de contralto, les cordes basses étaient surtout d'une grande pureté.

« Mlle Masson, dit Castil Blaze, était une reine digne de l'Opéra. Sa taille était majestueuse, sa physionomie expressive ; elle était,

d'ailleurs, excellente tragédienne, avait le feu sacré et l'inspiration. »

Mlle Masson est morte à 47 ans, en 1867.

Mauduit (Mlle Eugénie) est née à Rennes. Entrée au Conservatoire, elle en sortit en 1865 avec le 1er prix de chant, le 1er prix d'opéra-comique et le 1er prix d'opéra. Engagée, la même année, à l'Opéra, elle y débuta le 17 novembre dans le rôle d'Alice de *Robert le Diable*. Elle parut ensuite dans Rachel de *la Juive* et pendant dix ans, elle parcourut tout le répertoire des mezzo-soprani.

Mlle Mauduit n'était pas seulement un talent remarquable comme cantatrice et comme musicienne, elle était une pensionnaire dévouée, travailleuse, constamment sur la brèche. Aussi fut-on surpris d'apprendre sa sortie d'un théâtre où elle n'avait eu jusqu'alors que des succès à enregistrer. Peut-être Mlle Mauduit n'est-elle pas de ces actrices *chic* que M. Halanzier préfère!

Maupin (Mlle) est née en 1673, fille d'un secrétaire du comte d'Armagnac, nommé Daubigny. Mariée fort jeune, son mari reçut une mission en province, laissant sa femme à Paris. Pendant son absence, elle fit connaissance d'un nommé Sérame, maître d'armes, qui en devint amoureux; tous deux s'enfuirent à Marseille.

On prétend que sur le théâtre de cette ville, Mlle Maupin obtint de brillantes ovations dans

les œuvres de Lulli. La nature l'avait douée d'une voix fort belle et sympathique, mais qui malheureusement n'avait été perfectionnée par aucune méthode, ni par l'enseignement. On sait qu'à cette époque, dit Castil Blaze, beaucoup de chanteurs ne connaissaient pas la valeur des notes, à peine en savaient-ils le nom. Mlle Maupin était de ce nombre.

Quoi qu'il en soit, après une vie d'aventures, elle débuta à l'Opéra en 1695, dans le rôle de Pallas de *Cadmus*. C'était la première voix de contralto qu'on entendait à l'Opéra. Elle obtint, dit-on, un très-grand succès, et en 1698, elle partagea les premiers rôles avec Mlles Desmatins et Moreau qu'elle surpassa.

On assure que Mlle Maupin rachetait les imperfections de son éducation musicale par un jeu naturel, un sentiment vrai des situations, et une flexibilité de talent qui lui permettait d'aborder le genre sérieux et le genre comique.

Au reste, le souvenir de ses excentricités et de ses désordres, bien plus que son talent, ont donné à Mlle Maupin la célébrité dont elle a joui.

Un jour, voulant se venger de son camarade Dumesnil, elle se déguisa en homme, l'attendit sur la place des Victoires et voulut l'obliger à mettre l'épée à la main. Sur son refus, elle le roua de coups de canne et lui prit sa montre et sa tabatière. Le lendemain, au théâtre, comme

Dumesnil se vantait d'avoir vaillamment tenu tête à trois voleurs qui voulaient l'assaillir : « Tu en as menti, lui dit la Maupin, c'est moi seule qui t'ai bâtonné, et pour preuve voici ta montre et ta tabatière que je te rends. »

Après avoir voyagé en Belgique et en Espagne, elle voulut reparaître à l'Opéra, mais elle n'y retrouva plus le succès de ses premières années, elle se soutint cependant jusqu'en 1705, époque où elle se retira. Elle est morte à 34 ans, en 1707.

Menu (Georges-François-Léopold) est né à Vitry-lès-Reims, le 13 février 1848. Il fut successivement ouvrier tapissier, chantre à la cathédrale de Reims et choriste au théâtre de cette ville.

Admis, en 1868, au Conservatoire de Paris, il en sortit en 1872, avec un *premier accessit* d'opéra qui *suffit* pour le faire engager au théâtre de M. Halanzier. Le 17 mars de l'année suivante, en effet, M. Menu débuta à l'Opéra dans le rôle de Marcel des *Huguenots*. Il reçut du public un accueil assez froid ; sa voix de basse-taille paraissait sourde ; en outre, son inexpérience de la scène et sa haute taille lui donnaient un air gauche qui allaient mal avec le rôle du vieil Huguenot.

Lors de ses débuts dans Balthazar de *la Favorite* (1875), *le Figaro* disait : « M. Menu a chanté du nez, dans sa barbe, dans sa gorge....

N'oublions pas, ajoutait le critique, que l'art des nuances est le grand art des chanteurs. »

Pour la suite, voir *Boudouresque*.

Méquillet (Mlle) était née vers 1814. Elle commença à se faire connaître comme cantatrice en 1835; voyagea en Italie où elle reçut des conseils de Nourrit, au moment où cet artiste fuyait Paris. Elle fut remarquée à Rome et à Florence, puis passa en Allemagne et vint enfin à Paris.

« L'Opéra, dit *la France musicale* du 24 juillet 1842, vient de faire un engagement qui ne trouvera que des approbateurs. Mlle Méquillet que ses succès, sur les principales villes d'Italie, ont placée au rang très-élevé des cantatrices dramatiques, est engagée pour trois ans. Elle débutera dans les premiers jours de septembre. »

Les débuts de Mlle Méquillet eurent lieu, en effet, dans Valentine des *Huguenots* et dans Rachel de *la Juive*. Le même journal en rendait ainsi compte :

« On ne saurait contester à Mlle Méquillet la première, la plus importante des qualités qui font réussir sur la scène lyrique le charme de la voix. On ne saurait également lui contester l'étendue, car elle émet sans effort les notes graves du contralto et atteint toujours avec justesse celles du soprano aigu. Quant au médium, il ne faut pas hésiter à le dire, c'est le

plus beau qu'on ait entendu à l'Opéra, sans aucune exception. Son intelligence dramatique est des plus remarquables, le rôle de Rachel l'a mise complétement en relief. L'éducation à la fois brillante et sérieuse de Mlle Méquillet la préservera toujours de ces gestes de mauvais goût, de ces factices contorsions de corps que Mme Stolz a voulu mettre à la mode, mais que le public bien élevé s'obstine à repousser. C'est une cantatrice de premier ordre, une tragédienne très-distingué. » (*France musicale* du 18 septembre 1842.)

Marinette (Mlle) était, s'il faut en croire un biographe de 1821, une danseuse très-élégante de l'Académie royale de musique de cette époque. « Elle raisonne, ajoute le même, beaucoup mieux encore qu'elle ne saute, et sa logique est persuasive. Elle s'écriait, il y a quelque temps : « Les femmes sont, en vérité, bien sin-« gulières, elles se font prier pour accorder « une chose qu'elles demanderaient si on ne la « leur demandait pas. »

Elle possédait en outre plusieurs petits proverbes qu'elle arrangeait avec variations; en voici quelques-uns :

« La nuit tous les chats sont gris; mais le jour toutes les toilettes ne sont pas blanches; donc il faut préférer à plaisir sans richesse, richesse sans plaisir. »

« Passez-moi la rhubarbe, je vous passerai

le séné. Messieurs les journalistes, faites ma gloire, je ferai votre plaisir. »

« A bon chat, bon rat. Mylord, tâchez de saisir mon cœur, moi je saisirai vos guinées. »

Mérante. Ce danseur n'est pas de la famille de Zéphyre ; on n'a jamais loué en lui la grâce ou la légèreté, mais on a rendu justice à son zèle. Mérante est utile, c'est tout son talent (*Biographie*, 1824).

Mercandotti (Mlle Maria), la plus jolie femme de l'Opéra, en 1822 : elle possédait les plus beaux yeux noirs qu'il soit possible de voir. Six jours après ses débuts, elle était enlevée par un Anglais, M. Husboll, qui l'épousa. Elle n'était restée que vingt-huit jours à l'Opéra.

Metz (Mlle de), nièce de Mlle Antier ; le 18 mars 1746 elle renouvela vis-à-vis du maréchal de Saxe, vainqueur à Fontenoi, l'acte de sa tante qui avait offert une couronne au maréchal de Villars, après la victoire de Denain. Le lendemain, le maréchal de Saxe envoya pour 10,000 fr. de diamants à Mlle de Metz. L'abbé de La Porte assure qu'il les lui fit bien gagner.

Mlle de Metz, dit Castil Blaze, était fort belle ; elle quitta le théâtre en 1751, après avoir perdu la raison. Elle vécut encore plus de trente années dans le plus profond silence, sans chanter une note, et sans prononcer une parole.

Miller (Mlle). — V. Mme Gardel.

Montès (Mlle Lola) a paru, comme danseuse,

en avril 1844, sur le théâtre de l'Opéra. Théophile Gautier rendait compte ainsi de cet essai :

« Nous voudrions bien ne pas parler de Mlle Lola Montès qui, par son air, nous rappelle une des plus jolies personnes de Grenade, et, par son nom, l'homme qui nous a fait éprouver les plus fortes émotions que nous ressentirons jamais, Montès, la plus illustre *épée* d'Espagne. Mlle Lola Montès n'a d'andalous qu'une paire de magnifiques yeux noirs. Elle *hâble* un espagnol très-médiocre, parle à peine français et passablement l'anglais. De quel pays est-elle véritablement ? Voilà la question. Nous pouvons dire que Mlle Lola a le pied petit et de jolies jambes. Quant à la manière de s'en servir, c'est autre chose. La curiosité excitée par les divers démêlés de Mlle Lola avec les polices du Nord, par ses conversations, à coups de cravache, avec les gendarmes prussiens, n'a pas été satisfaite, il faut l'avouer. Mlle Lola Montès est bien au-dessous de Dolorès Serral, qui a, du moins, l'avantage d'être Espagnole authentique, et qui rachète par ses imperfections comme danseuse par un abandon voluptueux, une passion, un feu et une précision de rhythme admirables. Nous soupçonnons, d'après le récit de ses exploits hippiques, Mlle Lola d'être plus forte à cheval que sur un plancher. »

Lola Montès avait alors 25 ans et non 21 comme certains biographes l'affirmaient. Elle

avait eu déjà de nombreuses aventures, et avait beaucoup voyagé sur la carte d'Europe... et sur la *carte de Tendre*.

Dans une brochure publiée par elle en 1847, Lola Montès se dit née à Gétafe, près de Séville (1). Son père s'appelait Don Montez Gonzalez et sa mère Dona Paquita Umbro Sos.

Dès son jeune âge, elle quittait tout, dit-elle, pour se livrer à l'étude des castagnettes et danser des boleros sur la grande place de Cadix. Mais, avoue-t-elle, « j'aimais et j'aime encore à danser toute seule ; *je voudrais même me passer de musique. La mesure me gêne. J'aime tant la liberté.* »

Admise à l'Opéra par L. Pillet qui, paraît-il, consentit à ses débuts à première vue, notre héroïne raconte que sur ce théâtre comme à Berlin, elle obtint « *le fiasco le plus complet.* » On me jeta des bouquets, dit-elle, on se moqua de moi. Cependant j'avais fait un tour charmant ; en dansant, j'avais dénoué ma jarretière, et, après l'avoir déchirée à l'aide de mes dents et de mes mains, j'en avais jeté les morceaux aux dilettanti de l'orchestre. Pour ne pas comprendre cet apologue chorégraphique, il fallut que tous ces gens-là fussent sourds au langage de la danse. J'ai vu du reste, à leur admiration pour Carlotta Grisi, les sœurs Dumilâtre et

(1) Certains biographes assurent que Lola Montès est née en Ecosse.

autres artistes en *dislocation*, qu'ils n'entendaient rien à l'art véritable.

Grâce à la protection de Dujarier (1), Lola Montès obtint encore de paraître à la Porte-Saint-Martin : « Le peuple, dit encore Lola Montès, ne me comprit pas mieux que les dandys... Après ce second fiasco, il me fallut renoncer à convertir les Parisiens. Je voyais d'ailleurs que Dujarier lui-même ne comprenait pas ma danse ; il avait seulement la complaisance de feindre l'enthousiasme. Théophile Gautier, qui écrivait dans *la Presse* que dirigeait Dujarier, me combla d'éloges, mais il ne me comprenait pas non plus. Tous deux exprimaient devant moi leur admiration pour le talent de Carlotta Grisi, quoiqu'ils ne doutassent pas de l'impatience qu'elle me causait. *Tout homme qui fait quelque cas de la danse de Carlotta est indigne de m'admirer*. Vous me direz qu'à ce compte-là j'aurais contre moi toute l'Europe, je le sais bien ; mais cela m'est égal ; *il me reste pour moi le roi de Bavière !* »

On sait que Lola Montès, grâce à son royal amant, était devenue successivement baronne de Rosenthal et comtesse de Lansfeld. Forcée, en 1847, de quitter la Bavière, elle fut épousée par un lord anglais, dont elle se sépara en 1850. On

(1) On sait que ce fut après le déplorable duel de Dujarier avec Beauvalon que Lola Montès quitta Paris.

croit qu'elle partit peu après pour l'Amérique.

Montessu (Mme), danseuse, sœur de Paul, l'*aérien*. « C'est, dit un de ses biographes, une sylphide qui voltige toujours dans les airs, et non moins bonne mime que bonne danseuse, vraie rivale de son frère Paul. »

« Mme Montessu, dit un autre biographe (1824), a donné sa démission, mais on ne saurait l'accepter. Montessu, son mari, n'a pas donné la sienne qu'on accepterait peut-être. Tous deux ont raison; Madame veut améliorer sa situation, Monsieur craindrait d'empirer la sienne. »

Voici une lettre que Mme Montessu adressait à C. Maurice, directeur du *Courrier des théâtres;* on y verra que les artistes savaient déjà se ménager la presse et faire bon commerce avec elle :

« Mon bon petit ami,

« Je rentre ce soir, et je n'ai pu danser le pas que je voulais. Je suis réduite à danser un vieux pas. Seriez-vous assez bon pour parler de moi et pour dire que je rentre au pied levé? Je suis tellement fatiguée que je ne puis aller moi-même vous prier de cette obligeance; veuillez m'excuser. Je sais bien que ma recommandation est inutile, car depuis longtemps je ne puis douter de l'intérêt que vous me portez. Adieu, mon bon ami, recevez de moi deux bons gros baisers, que j'irai vous porter moi-même le plus tôt possible.

« 21 août 1833. « F^e^ MONTESSU. »

Mme Montessu est morte à Amiens, le 1er août 1877.

Muraire, fort ténor en 1717; il brillait surtout dans l'exécution de l'*Amen* du *Dixit Dominus* de Lalande. L'*ut* de l'*Amen* était alors, dit Castil Blaze, l'épée de chevet des hautes-contre; l'attaquer, le tenir ferme était le *nec plus ultrà*. Cet *ut* n'était du reste que le *si bémol* d'aujourd'hui.

Nau (Mlle Maria-Dolorès-Benedicta-Josephina), née aux Etats-Unis, le 18 mars 1818, d'une famille espagnole, entra au Conservatoire de Paris en 1832, fut élève de Mme Damoreau.

Le 1er mars 1836, à dix-huit ans, elle débuta à l'Opéra dans le rôle du Page des *Huguenots*. Elle reçut du public l'accueil le plus flatteur. Sa voix de soprano bien timbrée était intelligemment conduite; elle avait, en outre, une grande facilité pour la vocalisation.

En 1840, elle créa le *Drapier;* Théophile Gautier dit à cette occasion :

« Mlle Nau a fait beaucoup de progrès comme actrice; elle a plus de vivacité, plus de chaleur; elle ne s'emprisonne plus comme autrefois dans une timidité de pensionnaire, le succès l'enhardit; elle s'abandonne davantage à sa grâce naturelle; sa voix prend de l'ampleur et bientôt elle occupera au premier rang une place que personne ne peut lui disputer actuellement à l'Opéra. »

Toutefois, l'engagement de Mlle Nau ne fut pas renouvelé en 1842. Elle fit alors, en Belgique et à Londres, des excursions où elle remporta de grands succès. L'Opéra la redemanda en 1844 et elle fut accueillie sur cette scène avec enthousiasme.

Sur la fin de l'année 1848, Mlle Nau quitta l'Opéra pour se rendre à Londres, puis en Amérique.

Elle rentra une troisième fois à l'Opéra en 1851 et y resta jusqu'en 1854; à cette époque elle retourna en Amérique où, dit Fétis, elle fut l'objet d'ovations excentriques. De retour à Paris, en 1856, elle se retira du théâtre pour jouir de la fortune qu'elle avait amassée.

Nilsson-Rouzaud (Mlle Christina) est née au mois d'août 1843, à Hussaby, village suédois. Son père était cultivateur. Dans son enfance, Christina, avec son frère Carl, allait chanter aux foires et dans les noces.

M. de Thornerhjelm, magistrat suédois, fut frappé de la voix de la jeune Christina, il se chargea de son instruction qui fut ensuite confiée à Mlle Valerius, cantatrice devenue baronne de Leuhusen. Plus tard, Christina vint à Paris, achever son éducation musicale; ce fut au professeur Wartel qu'elle s'adressa.

Peu après, en 1864, Mlle Nilsson fut engagée au Théâtre-Lyrique; elle avait 21 ans. Son premier début eut lieu dans *Violetta* (*la Traviata*).

« C'était alors, dit M. Guy de Charnacé, biographe de la débutante, une chanteuse inégale avec des notes très-brillantes dans le registre supérieur, un *médium* sourd et faible, des notes basses un peu voilées... Mais, ajoutait le même biographe, *Violetta* ne sera pas son dernier mot, j'entrevois là une étoile que l'avenir nous dévoilera plus lumineuse. »

Puis Mlle Nilsson joua au même théâtre et avec plus de succès : *la Flûte enchantée* et *Martha* (1865); *Don Juan* (Dona Elric) (1866); *Sardanapale* et *le Dernier jour de Pompéi* (1867).

« Mlle Nilsson, d'après M. Vizentini (*Derrière la toile*), buvait, au Théâtre-Lyrique, un grand verre de porter pour se mettre en voix. »

Engagée, en 1868, à l'Opéra, elle créa, le 9 mars de cette année, le rôle d'Ophélie de *Hamlet*, où elle n'a jamais été remplacée. Le 1er mars 1869, elle créa aussi, sur cette scène, Marguerite de *Faust*, où elle trouva des accents plus vrais et surtout plus dramatiques que ceux de Mme Carvalho, dans la prière : *Anges radieux !* « Mlle Nilsson, écrivait à cette occasion M. Paul de Saint-Victor, a été sublime dans ce trio final où l'amour, la folie et la mort se débattent sur le lit de paille d'un cachot. »

« Certes, dit M. Guy de Charnacé (1869), Mlle Nilsson est une artiste consciencieuse et bien douée, dont le talent, résultat d'une forte volonté, d'un travail opiniâtre, est arrivée à

une perfection relative. Sa voix est belle, d'un timbre mordant et très-particulier, son *médium* laisse à désirer, sa manière de phraser est souvent sèche et dépourvue de charme...

« ..... Sans être parfaite, la vocalisation de Mlle Nilsson a certainement de l'éclat. Les battements du trille ne sont pas très-nets, ni toujours très-justes. J'en dirai presque autant de ses gammes chromatiques. En revanche, les *smorzati* sur les notes aiguës sont incomparables et tout à fait exceptionnels. »

« La voix de la pensionnaire de M. Perrin, continue le même biographe, n'a-t-elle pas subi depuis quelque temps une certaine altération? Ne lui arrive-t-il pas de chanter parfois au-dessous du ton? A quoi faut-il attribuer ces altérations? A une cause pour ainsi dire générale, applicable à la majorité des chanteurs de notre époque; c'est qu'en vérité les études du chant sont toutes différentes de ce qu'elles étaient autrefois. On prend, aujourd'hui, pour de la vibration ce qui n'est que du *chevrottement*. On ne sait plus respirer à propos. Les poumons, mal gonflés, ne suffisent plus à la tâche. De là, les hachures introduites par les chanteurs dans la phrase mélodique. De là aussi les efforts qui altèrent les belles voix avant de les briser tout à fait. Tels sont les écueils qui doivent être signalés à Mlle Nilsson. »

Mais là où excelle Mlle Nilsson, c'est dans l'art

de composer une scène, de lui donner toute sa valeur et d'y concentrer l'attention du spectateur.

Mlle Nilsson, après avoir quitté l'Opéra en 1869, fit des excursions à Londres, à Bade, et peu à peu l'or étranger l'enleva à Paris. C'est pendant ces pérégrinations qu'elle épousa, à Londres (1872), M. Auguste Rouzaud, chef d'orchestre.

Mlle Nilsson devait, cependant, se faire entendre, lors de l'ouverture solennelle de la nouvelle salle de l'Opéra (1875), elle vint même à Paris, dans ce but, mais suivant les uns, des difficultés survenues entre elle et M. Halanzier; suivant d'autres, une indisposition réelle de l'artiste, ont privé les amateurs de l'applaudir dans le palais de M. Garnier.

Nivelon, danseur (1784) de second rang, qui eût pu cependant arriver au premier, car il remplaçait tous ses camarades avec une étonnante facilité, mais il était distrait, insouciant et sans ambition.

Les femmes, d'ailleurs, se disputaient le gentil ballerin et lui donnaient de longues et fréquentes distractions. Castil Blaze rapporte que Nivelon fut le rival heureux du comte d'Artois, dans ses amours avec *Isabeau* la mulâtresse, qui étalait à Paris un luxe prodigieux. Le parallèle du danseur et du prince, que la malignité publique mit au jour à grand ren-

fort d'épigrammes et de quolibets, l'éloge poétique des talents de la mulâtresse, firent élever ses actions à ce point qu'elle ne quitta Paris qu'après avoir triplé son capital. Après avoir dévoré le fond de deux riches habitations, elle ruina trois grands seigneurs, quatre fermiers généraux et six maîtres des requêtes. Chargée de ses opulentes dépouilles, la généreuse et sensible créole fit de vains efforts pour assurer la fortune de Nivelon, tant il était prodigue.

Noblet (Mlle Louise) était née à Paris; dès l'âge de six ans, dit-on, elle étudiait la danse à l'Opéra sous Maze, et à quinze, le 28 juin 1818, elle débutait dans la *Caravane*. Mlle Bigottini tenait alors l'emploi de première ballerine.

« Encore un phénix, dit un biographe de 1821, une danseuse qui ne fait jamais de faux pas, qui préfère le cercle d'amis à la foule des amants, qui vient au théâtre à pied et qui s'en retourne de même. M. D.... S.... V.... un des aimables du jour, qui ne ménage rien pour réussir auprès des belles, ni ses chevaux, ni l'or, ni les serments, a vu échouer toutes ses batteries devant elle. Il répondit à un de ses amis qui lui demandait si son hommage avait été accepté :

Oui, cette jeune déité,
Est le portrait de Lucrèce ;
Elle en conserve la beauté,
Et, de plus, la sotte sagesse.

Laudau, cachemire, rubis,
Ne peuvent la rendre traitable :
Ma foi, si je ne l'ai pas *pris*,
Il faut qu'elle soit imprenable.

Le 29 février 1828, Mlle Noblet créa, avec un immense succès, le rôle de Fenella de *la Muette de Portici*.

Ses voyages à Londres furent toujours des triomphes.

Elle quitta l'Opéra en 1843, après vingt années de service. Mlle Carlotta Grisi vint la remplacer.

Nourrit (Louis), né à Montpellier, le 4 août 1780; d'abord enfant de chœur dans cette ville, vint à Paris à l'âge de 16 ans; entra au Conservatoire en 1802, et le 3 mars 1805, il débuta à l'Opéra dans le rôle de Renaud d'*Armide*.

Nourrit était doué d'une belle voix de ténor, au timbre pur et argentin. Il fut surtout remarquable par une émission naturelle et franche des sons, par la justesse des intonations et par sa diction musicale.

Après la retraite de Lainez (1812), il tint en chef l'emploi de ténor qu'il conserva jusqu'en 1826. Il mourut le 23 septembre 1831, à quelques lieues de Paris.

Nourrit (Adolphe), fils du précédent, né le 3 mars 1802, était élève de Garcia; il débuta à l'Opéra le 10 septembre 1821, dans *Iphigénie en Tauride*. Son père avait voulu le détourner

de la carrière dramatique; mais sa vocation triompha. Il voulut du moins présenter son fils au public, et ce fut lui qui à la première représentation remplaça le coryphée qui introduit Pilade en scène. « Nourrit avait, disent ses contemporains, une belle voix, une manière de chanter, noble et gracieuse, n'excluant pas la vigueur dramatique. » « Que de charmes, dit Fétis, dans sa manière de phraser. Que d'adresse à se servir de la voix de tête! que de tact et de sagesse dans la conception de ses rôles! que de sensibilité et d'énergie dans l'expression des sentiments dramatiques! »

Un biographe de 1824 apprécie ainsi Nourrit : « Dans un temps où crier est presque le sublime du talent d'un chanteur d'opéra, Nourrit père et fils méritent peu d'estime; mais qu'à cette époque de barbarie succède une ère de bon goût, et l'on verra ces deux acteurs qui savent chanter (le second surtout) recouvrer le rang usurpé par certaines basses-tailles vociférantes qui tyrannisent nos oreilles, et font de la musique une école de clameurs sauvages. »

Un autre contemporain de 1829, disait de Nourrit fils : « L'antipode de son père ; peu de moyens, mais un goût exquis, une méthode parfaite. M. Nourrit fils est destiné avec Mlle Cinti à opérer une révolution à notre Opéra, qui, s'il avait plusieurs sujets de la force de ces deux artistes, serait véritablement le premier théâtre

chantant de l'Europe, tandis qu'il n'est que le premier théâtre des *pirouettes* et des *jetés battus*. »

Nourrit était, en outre, compositeur et musicien écouté des maîtres. Ainsi, ce fut lui qui, dans le rôle d'Eléazar de *la Juive* (le 22 février 1835), demanda la suppression d'un chœur et le fit remplacer par l'air : *Rachel, quand du Seigneur*... dont il avait écrit lui-même les paroles.

Ce fut encore Nourrit qui donna à Meyerbeer le conseil d'ajouter, au 4e acte des *Huguenots*, le duo qui suit la bénédiction des poignards. « On sait, d'ailleurs, dit Alph. Royer, que Nourrit, dans le rôle de Raoul, s'éleva à une hauteur prodigieuse comme tragédien et comme chanteur. Dans ce personnage, Duprez ne l'a jamais fait oublier. »

Nourrit avait déjà une carrière de seize années à l'Opéra, lorsque la direction de ce théâtre songea à engager Duprez comme premier ténor en partage. Nourrit n'avait pas été préparé à cette idée de partage, sans exemple jusque alors à l'Opéra et que rien, du reste, ne pouvait expliquer; aussi blessé et frappé de cette pensée qu'on n'estimait plus son talent, il prit le parti de se retirer ; il voyagea en Belgique, puis en Italie ; partout il ne remporta que des triomphes. Mais toujours poursuivi par de sombres pensées, son cerveau se troubla et, le

8 mars 1839, en Italie, après une représentation au bénéfice d'un acteur, il se suicida en se jetant par une fenêtre du palais Barbaja, qu'il habitait à Naples.

Noverre, danseur remarquable, élève du grand Dupré, débuta à l'Opéra le 27 oct. 1743.

Ce fut lui qui reprit avec succès la réforme des costumes ridicules dont on affublait les danseurs de l'Opéra et les débarrassa des *masques* et des *paniers*.

Obin, né, les uns disent en 1820, d'autres le 4 août 1822, à Ascq (Nord), fut d'abord clerc de notaire, puis suivit les cours de l'école de dessin de Lille. Il fut tour à tour maître d'études et employé pharmacien.

Entré au Conservatoire de Paris en 1842, il en sortit en 1844, sans remporter aucun succès. Il entra alors à l'Opéra comme coryphée-basse.

En 1845, Obin se rendit en province, pour y jouer le répertoire, fut successivement engagé à Toulouse, à Marseille (1847), à la Haye (1849). Il rentra enfin à l'Opéra en 1850.

Obin avait une voix de basse, magnifique surtout dans le médium ; c'était d'ailleurs un chanteur de goût et d'un bon style. Ses principales créations sont le grand-prêtre dans l'*Enfant prodigue*, Nicéphore dans le *Juif-Errant*, mais son triomphe a toujours été *Moïse*.

Obin quitta l'Opéra le 1er mars 1869 ; il fut alors professeur au Conservatoire de Paris.

En 1874, Obin abandonna cette position pour voyager en Italie, se proposant d'y donner des leçons et de jouer les rôles de son répertoire.

Paul, danseur. « Paul, dit un biographe de 1824, s'élève, touche le théâtre, et se relève en moins de temps que n'a mis son camarade Mérante à prendre un élan. Les pédants prétendent que la danse de Paul n'est pas classique, ce qu'il y a de certain c'est que Paul danse mieux que personne, qu'il ne danse comme personne, et que personne ne danse comme lui. »

« La nature s'est trompée en plaçant M. Paul parmi les bipèdes, dit un autre biographe (1829) ; c'est parmi les oiseaux que ce danseur aurait trouvé naturellement sa place. M. Paul est une des merveilles du siècle. Son nom sur l'affiche ne produit pas moins de sensation sur un certain public que la prise de Missolonghi. Du reste, M. Paul mérite le succès qu'il obtient. Danseur extraordinaire, il est encore excellent mime, et les rôles de Zéphir dans *Flore et Zéphir*, d'Osmin dans *Aline* ont prouvé qu'il entendait aussi bien la composition d'un rôle que l'exécution d'une pirouette. »

Pécourt, un des premiers danseurs de l'Opéra, sous Lulli (1673). C'était, dit-on, le *dieu* de la danse de cette époque et l'un des favoris de Ninon de l'Enclos. Il a débuté dans *Cadmus*.

En 1689, il devint maître de ballets.

TAYLO

Pélissier (Mlle), cantatrice, née en 1707. Elle débuta à l'Opéra en 1728. « C'était, dit Castil Blaze, une femme charmante, belle comme Junon, séduisante par la noblesse et la grâce de sa taille, possédant une voix superbe qu'elle savait admirablement gouverner. Elle était pour le genre léger ce que Mlle Lemaure était pour le genre noble et pathétique. Rameau, dit-on, cependant l'estimait plus que Mlle Lemaure. »

Mais Mlle Pélissier, dit encore Castil Blaze, était galante au suprême degré, et sa conduite la fit congédier de l'Opéra (1747).

Grâce aux libéralités fabuleuses du juif portugais Dulis (Lopez), Mlle Pélissier devint la plus riche des actrices de Paris.

Après la mort de Mlle Lecouvreur (1730), on vendit les costumes et les joyaux de cette grande tragédienne. Mlle Pélissier en fit l'acquisition en bloc au prix de 40,000 écus et se hâta de montrer au public sa nouvelle garde-robe, en faisant chaque jour endosser un nouveau costume au personnage de la Folie, qu'elle représentait dans le *Carnaval et la Folie*. C'est ainsi que dame Folie parut tour à tour sur la scène de l'Opéra dans les habits de Jocaste, de Zénobis, de Chimène, de Roxane, de Célimène, etc., et personne, comme le dit Castil Blaze qui rapporte le fait, ne s'avisa de réclamer contre une fantaisie aussi burlesque.

Mlle Pélissier mourut deux ans après avoir avoir quitté l'Opéra, à l'âge de 49 ans. Elle avait épousé le directeur du théâtre de Rouen, où elle avait tenu l'emploi de cantatrice, de 1724 à 1720.

Perrot, danseur qui débuta à l'Opéra le 23 juin 1830 dans le *Rossignol*. Dès ses premiers pas sur la scène, il fut surnommé l'*Aérien*. C'était un danseur à la fois énergique et gracieux, digne partner de Mlle Taglioni ; joua le *Zingaro* à la Renaissance (mars 1840) avec Carlotta Grisi.

« Perrot n'est pas beau, dit Théoph. Gautier, il est même extrêmement laid jusqu'à la ceinture, il a un physique de ténor, c'est tout dire ; mais à partir de là il est charmant.... les attaches du pied et du genou sont d'une finesse extrême, et corrigent ce que les rondeurs du contour pourraient avoir de trop féminin ; c'est à la fois doux et fort, élégant et souple. A voir l'agilité moelleuse, le rhythme parfait, la souplesse du mouvement de la pantomime, il n'était pas difficile de reconnaître Perrot l'aérien, Perrot le sylphe, la Taglioni mâle ! »

Petit (Mlle), danseuse qui fut bannie à perpétuité de l'Opéra pour avoir été surprise dans les dessous du théâtre en costume de Vénus sortant de l'onde, écoutant les discours que lui contait le marquis de Bonnac.

Petitpas (Mlle), née en 1706. Ce fut elle qui

créa l'emploi de cantatrice légère à l'Opéra (1725); on écrivit pour elle, dit Castil Blaze, des airs brillants où les *roulades* se faisaient remarquer. Elle avait reçu, à l'école de Mme Carle Vanloo (1), ainsi que Mlle de Fel, les principes de vocalisation peu connus jusqu'alors en France.

Mlle Lemaure et Mlle Petitpas établissent d'une manière distincte l'emploi de cantatrice dramatique ou forte, et celui de cantatrice légère, distinction qui a toujours été conservée depuis.

Castil Blaze rapporte qu'un jeune officier, gentilhomme, devint éperdûment amoureux de Mlle Petitpas, et ne trouva d'autre moyen de se rapprocher d'elle que de prendre la livrée et de se présenter dans sa maison. Le sentimental officier montait derrière le carrosse de sa maîtresse, la servait à table ainsi que les nombreux courtisans de la belle dont la galanterie le mettait à de rudes épreuves. Il fut reconnu par un convive, et Mlle Petitpas, vivement touchée d'une passion si discrète et si peu en rapport avec les usages de l'époque, lui accorda sur-le-champ un tour de faveur.

Mlle Petitpas est morte le 24 octobre 1739, à 33 ans, au milieu de ses succès.

Pillot, haute-contre ou ténor. (V. Muguet) (1760). Pillot chantait trop souvent faux et avec

(1) Mme Carle Vanloo avait repris l'école de chant et de déclamation organisée par Mme Le Rochois.

une voix désagréable, mais on le supportait à cause de son jeu.

En 1764, un critique disait : « Pillot est un chanteur affreux, Gélin beugle, Mlle Chevalier crie, Mlle Arnould se fait entendre à cause de sa belle prononciation. »

Ponchard (Charles), né en 1824, fils du ténor de l'Opéra-Comique du même nom. Ne fit que passer à l'Opéra où il débuta dans *la Bouquetière* (juin 1847).

Théophile Gautier dit à cette occasion : « Ponchard, malgré son excellente éducation musicale, et la belle prononciation qu'il tient de son père, ne nous paraît pas suffisant à l'Opéra, même comme ténorino. Sa voix domine difficilement le tumulte des instruments et ne franchit pas toujours cette barrière de bruit que l'orchestre interpose entre le chanteur et le public. »

Ponchard, en effet, ne resta pas à l'Opéra ; il passa à l'Opéra-Comique.

Poultier était tonnelier à Rouen lorsqu'il fut découvert par M. Duponchel. Ce directeur lui fit donner des leçons que M. Pillet, son successeur, supprima peu à peu.

Toutefois, Poultier débuta le 4 octobre 1841 dans *Guillaume Tell*, où il reçut les encouragements du public. Ch. Maurice, rendait compte ainsi qu'il suit de ce début :

Le ténorino que l'Opéra a découvert dans la

boutique d'un tonnelier a débuté, hier, par Arnold de *Guillaume Tell*. Après la représentation, Hubeneck à qui L. Pillet demandait son avis, lui a répondu, en faisant allusion aux faibles moyens de ce chanteur : « C'est une voix venue par la bonde, et qui s'en ira par le fausset. » (*Histoire anecdotique du Théâtre*, 5 octobre 1841.)

Plus tard, dans la *Muette*, Poultier chanta l'air du *Sommeil* avec une voix et un charme qui ne se sont point rencontrés depuis.

Théophile Gautier rend compte ainsi du premier début de Poultier : « Il faut avant toute chose se bien pénétrer, à propos de ce début, que Poultier courbait des cerceaux et mettait du cidre en bouteilles, il y a quinze mois ; qu'en si peu de temps un homme qui ne savait pas une note de musique, qui ignorait comment on s'asseoit, comment on se lève, comment on entre et comment on sort, dont l'éducation était à faire de fond en comble, ait pu être mis en état de remplir un rôle de l'importance de l'Arnold de *Guillaume Tell*.... cela tient du prodige et fait honneur à M. Ponchard, son professeur. »

« Nous croyons, ajoute le même critique, M. Poultier appelé à recueillir l'héritage d'Alexis Dupont dans l'emploi de ténor léger ; sa voix est fraîche, argentine, bien timbrée, et, quand il sera plus musicien et qu'il aura acquis l'habi-

tude de la scène, nous ne doutons pas qu'il ne se rende très-utile à l'administration de l'Opéra. »

Lors de ses débuts dans *la Juive* (novembre 1841), Théophile Gautier disait encore de Poultier : « Une sensibilité vraie, une grande fraîcheur d'organe, une accentuation parfaite, telles sont les qualités du tonnelier de Rouen. Qu'il résiste à la tentation de crier et de forcer sa voix, et il peut se mettre à la tête d'une grande réaction, car on est las de hurlements et de tapage. On peut dire aux chanteurs avec plus de justice encore qu'à Jupiter : « Vous criez, donc vous avez tort. »

Le mois suivant, Poultier chantait avec le même succès Mazaniello de la *Muette de Portici*. « Sa voix, suivant Théophile Gautier, n'est pas d'une très-grande étendue, mais elle est fraîche, jeune, argentine et pleine de larmes. L'accentuation parfaite, la netteté de prononciation vraiment étonnante du débutant, suppléent au manque de force de son organe. »

Prévot ou **Prévost** (Mlle), danseuse qui, avec Balon, exécuta au théâtre de la duchesse du Maine, à Sceaux, le premier ballet pantomime joué en France (1708). Ces deux artistes, dit Castil Blaze, animèrent tellement leurs gestes, leur jeu de physionomie qu'ils en vinrent à verser des larmes. Mlle Prévot quitta l'Opéra en 1730.

Renard, fort ténor, qui n'a brillé qu'un instant sur la scène de l'Opéra.

« Singulière existence que celle de ce chanteur, dit un de ses biographes ! Le hasard seul a, pour ainsi dire, décidé de sa vocation. Renard travaillait dans les forges près de Lille ; il y était célèbre parmi ses camarades à cause de sa belle voix, lorsque le directeur du théâtre de la capitale du Nord vint chercher parmi les ouvriers des voix pour ses chœurs. Renard lui fut désigné et partit en effet avec un engagement. »

A Lille, des connaisseurs ayant entendu la voix de Renard lui conseillèrent de se rendre à Paris et d'essayer d'entrer au Conservatoire ; mais les ressources lui faisaient complétement défaut.

1848 arriva, Renard partit pour Paris, pensant que les portes du Conservatoire allaient naturellement s'ouvrir pour admettre un enfant du peuple. Le désenchantement ne tarda pas ; ses ressources s'épuisaient lorsqu'il parvint, enfin, jusqu'à Nestor Roqueplan qui, appréciant comme elle devait l'être la belle voix de Renard, se chargea de son éducation musicale, le logea, et lui fit même prendre ses repas à l'Opéra.

Malheureusement Renard n'eut pas la patience d'attendre que son éducation fut complète ; il avait hâte de se présenter au public. Il partit, en effet, pour Lille, se rendit ensuite à Lyon, et ce ne fut qu'en 1856 qu'il débuta à

l'Opéra dans le rôle d'Eléazar de *la Juive*. Ses principaux rôles ont été ensuite Edgar de *Lucie* et Arnold de *Guillaume Tell*.

Mais de même que Renard s'était trop hâté de se mettre à la scène, il goûta, avec trop d'abandon, aux jouissances de la vie théâtrale, on dit même qu'il fut forcé de se faire mettre un palais d'argent. Aussi, sa carrière d'artiste fut promptement brisée. Il quitta l'Opéra en 1861, et la fin de son existence fut presque misérable. Renard ne chanta plus guère que dans les concerts et même dans les cafés-concerts. Il est mort au mois de mai 1872.

Reszké (Mlle Joséphine de) est née, le 4 juin 1855, à Wilanowo (Pologne). Son éducation musicale s'est faite dans sa famille et à Saint-Pétersbourg.

En 1874, elle aborda la scène et eut un engagement pour le théâtre de la *Fenice* à Venise. Elle y aurait successivement chanté, avec succès, dit-on, Marguerite de *Faust*, *Robert le Diable* et *la Somnambule*. C'est aussi en Italie que M. Halanzier aurait été entendre Mlle de Reszké, qu'il *trouva digne de l'Opéra*.

Voyons cependant ce que la critique en dit :

Mlle de Reszké a débuté le 21 juin 1875 dans le rôle d'Ophélie. *Les Annales du théâtre* (1875) disent à cette occasion : « La débutante est jeune, blonde, mais d'une santé un peu trop florissante pour le rôle d'Ophélie. Sa voix est

belle, mais inculte et peu nuancée. Sa taille comme sa voix semblent la désigner plutôt aux rôles de Falcon qu'à ceux de chanteuse légère. Sous le rapport du jeu, la débutante est encore bien novice (1). »

Le 12 novembre 1875, Mlle de Reszké se risque dans Marguerite de *Faust* : « Elle y est écrasée, dit la critique, par le souvenir de la créatrice du rôle. » Le même insuccès l'accueillit dans Mathilde de *Guillaume Tell*.

Le 22 avril 1876, elle continua ses débuts dans le rôle de Valentine des *Huguenots*. « Elle a de l'étoffe, disent encore *les Annales*, ce qui lui manque c'est l'âme, c'est l'expression. Sa diction est froide et monotone. Cette belle personne semble tout embarrassée de sa santé trop florissante.

« En outre, après le grand duo du quatrième acte, elle a une façon de toucher qui, pour avoir été souvent employée par les *fortes* chanteuses, n'est pas plus heureusement trouvée : elle s'assied tranquillement par terre et se moque de toute vérité dramatique. »

Le 24 juillet de la même année, continuation des débuts dans *la Juive* (Rachel). « L'artiste laisse toujours beaucoup à désirer sous le rap-

(1) C'est à l'occasion de ce médiocre début que Mlle de Reszké obtint de M. Ambroise Thomas une lettre rendue publique, sorte d'attestation comme en obtiennent les petites pensionnaires de nos écoles, et que l'artiste destinait à *son papa*.

port du jeu, bien qu'elle copie de son mieux Mlle Krauss, le meilleur modèle à suivre. »

Dans le *Roi de Lahore*, où Mlle de Reszké eut à créer le rôle de Sita (avril 1877), un critique lui reproche de n'avoir pas suffisamment compris son rôle. Un autre, le critique écouté du *Figaro*, ne peut, malgré toute sa bienveillance, s'empêcher de reconnaître des défectuosités : « Mlle de Reszké, dit-il, apporte à la traduction du rôle de Sita l'énergie d'une voix bien sonnante, solidement forgée dans les notes hautes, sans que ce soit jusqu'ici — *je dis jusqu'ici* — aux dépens du médium de l'organe. Je mets la cantatrice en garde toutefois contre ce jeu périlleux trop répété. Une voix trop distendue dans son extrémité aiguë, à moins d'une exception rare, finit toujours par se déchirer par le milieu. »

Telle est, en définitive, cette artiste si vantée, si acclamée, disait-on, à l'étranger et que M. Halanzier ramenait comme une *étoile* de l'avenir. Voilà trois longues années de travaux, qu'ont-ils produits? La voix était bonne, elle est restée bonne, mais l'artiste s'en sert mal, et l'on peut ajouter que jamais Mlle de Reszké, avec sa nature froide, avec sa physionomie placide, ne saura communiquer au public les émotions des grands rôles auxquels on semble la destiner.

M. Halanzier, qui est un habile calculateur, s'est dit certainement, en admettant Mlle de Reszké au nombre de ses pensionnaires, qu'un

nom aristocratique ferait bien dans le tableau et que cela suffirait.... pour jeter de la poudre aux yeux (1).

Roger (Gustave-Hippolyte) est né à la Chapelle-Saint-Denis, le 17 décembre 1815; son père était notaire. Il avait commencé ses études de droit, avait été même clerc d'avoué et de notaire, lorsqu'il entra au Conservatoire (17 juin 1836) où Martin et M. Morin furent ses professeurs. Aux concours de 1837, Roger remporta les premiers prix de chant et d'opéra-comique, et, l'année suivante, le 16 février 1838, il débutait au théâtre de la place Favart dans l'*Eclair*. Sa voix était alors d'un timbre pur, sympathique et sonore; il était, d'ailleurs, acteur supérieur, plein d'âme et d'expression.

Pendant dix années, Roger ne compta que de brillants succès sur cette scène.

Un rimeur faisait, en 1848, ce petit quatrain sur Roger :

Les petitesses d'un ténor.

Petites jambes, petits bras,
Petit feu qui s'éteint, petit souffle qui rentre,
Qu'il chante haut, qu'il chante bas,
Roger n'a franchement rien de gros que le ventre.

(1) On annonce (15 décembre 1877) que l'engagement de Mlle de Reszké vient d'être porté à 80,000 fr. pour l'année de l'Exposition. « Bigre! c'est raide! disait quelqu'un à la lecture de cette réclame, il paraît que M. Halanzier se prépare à nous faire payer cher les curiosités de *son* théâtre! »

En 1849, mal conseillé, sans doute, il crut pouvoir prendre la succession de Duprez à l'Opéra; il débuta, en effet, à ce théâtre dans le rôle de Jean de Leyde du *Prophète*, que Meyerbeer avait écrit pour lui; il créa ensuite Azaël de l'*Enfant prodigue* et Léon dans le *Juif-Errant*. Mais, ainsi que le dit Fétis, Roger forçait son organe pour lui donner l'intensité nécessaire, ressource déplorable qui ruine rapidement les meilleures voix. Aussi, dès 1851, ajoute le même biographe, l'on aperçut de l'altération progressive qui se produisait dans la voix de l'artiste.

Roger fit plusieurs excursions en Allemagne où le public, charmé par son excellente prononciation allemande et par sa belle manière de phraser la musique des plus grands maîtres, lui fit toujours un accueil enthousiaste.

Mais un accident de chasse, qui lui causa la perte d'un bras, le força à quitter le scène (1859). Il essaya bien de se servir d'un bras mécanique, mais ses efforts pour se maintenir à l'Opéra furent impuissants. Il fit alors diverses excursions, essaya même de rentrer à l'Opéra-Comique, où il ne parut plus que l'ombre de lui-même. En 1868, il fit un essai dans le drame, à la Porte-Saint-Martin, mais sans aucun succès. Il se retira alors définitivement du théâtre pour se consacrer au professorat.

Rosati (Mlle Caroline) est née à Bologne, en

1827; elle avait déjà fait une apparition à Paris, en 1850, lorsqu'elle vint débuter à l'Opéra, en 1853, dans *Jovita* où elle remporta un brillant succès.

« Mlle Rosati, dit Alph. Royer, a été l'actrice du ballet la plus dramatique que l'on ait vue depuis Mlle Bigottini. Elle était vraiment admirable dans *Jovita*, dans *la Fonti* (1855) et surtout dans *le Corsaire* (1856). Mlle Rosati n'avait pourtant, ni la force, ni l'élévation que l'on admirait dans la danse de sa rivale Amelia Ferraris, mais rien n'était comparable à sa grâce, à la poésie de ses mouvements. »

« Mlle Rosati, dit de son côté M. de Boigne, a la taille un peu forte, mais c'est une mime passionnée, une danseuse agréable, se ménageant peut-être un peu trop; mais danseuse à recettes. »

Richard (Mlle), débutante fraîchement sortie des bancs du Conservatoire où elle a remporté les prix des concours de 1877. Engagée immédiatement à l'Opéra, le directeur lui laissa à peine le temps de prendre l'air de ce théâtre; il la fit débuter le 7 octobre de la même année dans le rôle de Léonor de *la Favorite*. On avait donné à ce début un retentissement inusité, l'éloge de la débutante avait été chanté sur tous les tons, et cependant, ainsi que l'ont dit certains critiques,... *ce n'est encore qu'une élève!* M. G. Maillard, dans *le Pays* du 22 octobre, rend ainsi compte de cette représentation :

« Mlle Richard arrive avec les dons les plus heureux, et rarement on a vu une débutante donner, dès ses premiers pas, de si belles promesses. La nature lui a prodigué ses faveurs les plus rares : la physionomie, l'aisance naturelle, la compréhension instinctive, la justesse de l'attitude, et surtout une voix d'un métal superbe, pure, homogène, douce et vibrante à la fois. C'est un *mezzo-soprano* pas très-étendu, mais d'un timbre charmant ; la femme est jolie en outre, aimable à voir autant qu'à écouter ; avec tous ces mérites, rien n'est donc plus naturel que la bienveillance marquée avec laquelle elle a été accueillie.

« Mais, cette part faite aux qualités très-réelles de la nouvelle Léonor, il importe de la prémunir contre les enthousiasmes par trop chaleureux dont elle a été bombardée le jour de son premier début.

« Mlle Richard avait, je crois, beaucoup d'amis dans la salle, et leur zèle a dépassé le but ; ils l'ont applaudie, acclamée et bissée comme une étoile, et en ceci ils ont exagéré les droits de la camaraderie.

« Mlle Richard n'est encore qu'une élève, très-bien douée, et organisée comme peu d'élèves le sont, mais enfin elle a encore beaucoup à apprendre, et des ovations aussi bruyantes pourraient lui être préjudiciables. Le succès est une liqueur capiteuse et enivrante, et des

amis plus sages le lui auraient versé avec plus de mesure.

« Ainsi, au lieu d'acclamer cette jeune femme qui débute, et de transformer en triomphe ses premiers pas sur la scène, ne serait-il pas plus utile et d'une amitié plus sage de lui signaler les fautes qu'elle a commises? — de lui dire, par exemple, qu'elle abuse des grands gestes et qu'elle ouvre de grands bras avec trop de fréquence? — qu'elle s'épuise en efforts exagérés, ce qui rend sa respiration si sifflante et pénible par moments? — que sa voix est courte dans le grave et étranglée dans l'aigu? — que le *fa dièze*, le *sol*, le *la*, sont particulièrement défectueux? et qu'elle devrait travailler ses vocalises?

« Tout cela serait juste cependant!

« On pourrait lui demander aussi pourquoi elle a supprimé un *trait*, qui est consacré à la fin de l'*air brave* :

O mon Fernand!

comme aussi pourquoi elle coupe une reprise de la *cabalette* (allegro) en *mi* majeur :

Mon arrêt descend du ciel,

et pourquoi elle a cru devoir modifier le mouvement indiqué du cantique final :

Viens, je cède éperdue.

« Voilà quelques avis qui seraient sages, et

que ses vrais amis devraient donner à Mlle Richard; intelligente comme elle l'est, il n'est pas douteux qu'elle les recevrait bien et en ferait son profit. Mais on ne lui dira pas cela : on la fête, on l'acclame, on la traite en artiste accomplie, et, ma foi! si elle perdait la tête au milieu de ce tonnerre de louanges, elle serait excusable. »

Profitez des conseils, Mademoiselle, travaillez et nous verrons après.

Rousseau, ténor brillant et gracieux, dit Castil Blaze, qui s'est fait un grand succès dans *Orphée*.

Rousseau était né à Soissons en 1761, il avait étudié la musique à la maîtrise de cette ville. On dit qu'à 17 ans, il était bon musicien et possédait une belle voix de haute-contre (ténor aigu).

En 1779, il était attaché au théâtre de Reims, lorsqu'un ordre venu de Paris l'appela sur la scène de l'Opéra. Il débuta, en effet, à ce théâtre, en 1780, et fut admis immédiatement à doubler Legros.

Dans la suite, il partagea avec Lainez les rôles de premier ténor.

« Bien que Rousseau, dit Fétis, ne connût que médiocrement l'art du chant, il y avait tant de charme dans sa voix, qu'il excitait toujours les plus vifs transports d'enthousiasme dans *Orphée*, et dans Renaud de *l'Armide* de Gluck.

Rousseau est mort à 39 ans, en 1800, à la suite d'une maladie de langueur.

Rousselois (Mlle) qui s'était fait un nom en province, débuta avec succès à l'Opéra, le 28 avril 1789, dans le rôle de Clytemnestre d'*Iphigénie en Aulide*.

Mlle Rousselois tenait encore, en 1838, l'emploi des mères et des duègnes au Grand Théâtre de Bruxelles. C'est l'aïeule de Léontine Fay, devenue Mme Volnys.

Saint-Christophle (Mlle), cantatrice à l'origine de l'Opéra où elle débuta en 1673. Elle avait été femme de chambre d'Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans. Elle resta cinquante années à l'Opéra.

Saint-Huberti (Mme). Son nom était Antoinette-Cécile *Clavel*, née à Toul, en 1756. A l'âge de 16 ou 17 ans, elle parcourut l'Allemagne, la Prusse, chanta à Varsovie, puis à Strasbourg, d'où elle vint à Paris où Gluck la prit sous sa protection. En 1777, elle débuta à l'Opéra par le petit rôle de Mélisse d'*Armide*. Ses appointements modestes ne lui permettaient pas d'avoir une mise luxueuse, elle portait alors une simple robe de laine noire pour assister aux répétitions. Aussi, ses camarades l'avaient surnommée Mme *La Ressource*, ce qui fit dire un jour à Gluck : « Bien! très-bien! cette Mme *La Ressource* sera bientôt la ressource de l'Opéra. »

Cette prédiction ne tarda pas, en effet, à se confirmer.

Dès 1780, où Mme Saint-Huberti joua avec un talent supérieur le rôle d'Angélique de *Roland*, ses succès allèrent toujours en croissant, et en 1783, le rôle de Didon mit le sceau à sa réputation.

« Mme Saint-Huberti n'était pas belle, dit Castil Blaze, elle était d'une taille élevée, blonde et maigre; elle avait des traits expressifs, mais faiblement prononcés, sauf la bouche qui était d'une grandeur remarquable. »

Ce fut Mme Saint-Huberti qui s'efforça d'introduire à l'Opéra l'Ecole de chant, mise en pratique en Italie.

« Le talent de cette actrice, dit Ginguené, prenait sa source dans son extrême sensibilité. On peut mieux chanter un air, mais on ne peut donner ni aux airs, ni aux récitatifs, un accent plus vrai, plus passionné; on ne peut avoir une action plus dramatique, un silence plus éloquent. On n'a point oublié son terrible jeu muet, son immobilité tragique, et l'effrayante expression de son visage, pendant la longue ritournelle du chœur des prêtres, à la fin du 3e acte de *Didon*, et pendant la durée de ce chœur. Quelqu'un lui parlant de l'impression qu'elle avait paru éprouver et qu'elle avait communiquée à tous les spectateurs : *Je l'ai réellement éprouvée*, répondit-elle; *dès la dixième mesure je me suis sentie morte.* »

« C'est aussi à Mme Saint-Huberti, dit Grimm, que l'Académie de musique doit, en partie, la réforme des habillements ridicules en usage à l'Opéra depuis son origine. Son costume de Didon fut fait d'après un dessin envoyé de Rome.

A la douzième représentation de l'opéra de *Didon*, une couronne fut jetée aux pieds de Mme Saint-Huberti, le public voulut que cette couronne fût placée sur la tête de l'artiste. Honneur sans exemple jusqu'alors à l'Opéra !

Voici, cependant, le jugement que Dauvergne (en 1788) portait sur Mme Saint-Huberti : « Cette femme (la plus méchante qu'il y ait à l'Opéra) a un très-grand talent comme actrice ; elle a été forcée, faute de moyens du côté de la voix, d'abandonner plusieurs grands rôles qu'elle n'ose plus chanter ; cette femme qui, par congé, va passer deux mois et demi dans les villes de province où il y a des spectacles, ne se refuse point de chanter à deux représentations par jour, tandis qu'à Paris, elle chante une fois par semaine et très-rarement deux fois, et lorsque cela arrive, elle en murmure fort haut.»

En 1790, à la suite de diverses contrariétés Mme Saint-Huberti prit le parti de quitter l'Opéra pour suivre le comte d'Entraigues qui émigrait et l'épousa au mois de décembre de la même année, à Lausanne.

Ce mariage ne fut, au reste, déclaré par le comte d'Entraigues, qu'en 1797, à l'époque de

son arrestation à Trieste, et lorsque sa femme eut préparé son évasion de la prison où le général Bonaparte le retenait comme agent secret de Louis XVIII.

Mme Saint-Huberti est morte assassinée à Londres, ainsi que son mari le comte d'Entraigues, en 1812, par un domestique de ce dernier, à la suite d'intrigues politiques.

Sallé (Mlle), danseuse, parut pour la première fois à l'Opéra, en 1718. Sa danse était expressive et voluptueuse; elle n'a jamais fait, dit Castil Blaze, ni un entrechat, ni une pirouette.

« Mlle Sallé, d'après ses contemporains, Cahusac et Noverre, était plutôt une mime accomplie et une danseuse élégante et poétique qu'une danseuse d'élévation. »

Sa figure était noble, elle était, en outre, d'une belle taille et d'une grâce parfaite.

Mlle Sallé quitta l'Opéra où l'administration ne voulut pas adopter les réformes qu'elle prétendait apporter aux costumes. Ainsi, en 1734, elle dansa en Angleterre, sans paniers, sans jupe, et sans autre ornement sur la tête que sa propre chevelure; elle ne portait, d'ailleurs, avec son corset et un jupon, qu'une simple robe de mousseline tournée en draperie, ajustée suivant le modèle d'une statue grecque. Ce fut la première réforme apportée aux costumes des danseuses, réforme que l'Opéra de Paris refusait d'accepter.

A une représentation donnée à Londres à son bénéfice, Mlle Sallé reçut, au milieu des applaudissements enthousiastes des spectateurs, une grêle de bourses pleines d'or, et une pluie de bonbons en forme de pralines et papillotes renfermant, les unes des guinées, les autres des billets de banque. « Cette soirée, dit Castil Blaze, valut à Mlle Sallé, plus de 200,000 francs.»

Au reste, lorsqu'elle se retira du théâtre (1735), elle était millionnaire.

Voltaire adressait à Mlle Sallé des madrigaux dont voici un échantillon :

Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
Mais que Sallé, grands dieux ! est ravissante!
Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux!
Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle.
Les Nymphes sautent comme vous
Et les Grâces dansent comme elle.
. . . . . .
. . . . . .
De tous les cœurs et du sien la maîtresse,
Elle alluma des feux qui lui furent inconnus;
De Diane c'est la prêtresse,
Dansant sous les traits de Vénus.

En citant ces vers, Castil Blaze ajoute : « Cette ingénieuse antithèse pourrait faire croire que Mlle Sallé conserva toute sa vie cette paisible indifférence qui doit épargner tant de peines et de regrets aux danseuses de l'Opéra. Il paraît, hélas! que cette rigueur n'était qu'une feinte, une retraite simulée, une embuscade pour surprendre avec plus d'avantages l'ennemi

et conquérir un butin plus considérable. Des vertus de cette espèce ont, dans tous les temps, brillé sur nos théâtres. »

Salomon (Marius), né à la Côte-Saint-André (Isère), fils d'un négociant, s'occupa d'abord de commerce pour le compte de son père, puis pour le sien propre. Après la guerre de 1870, M. Salomon, qui s'était marié, s'était rendu à Marseille pour chercher à y faire du commerce, mais dans cette ville, ses idées se tournèrent davantage vers le côté artistique. Il chanta dans divers concerts et cafés-concerts et, à la fin de 1872, il fut engagé à l'Opéra.

Le 13 avril suivant, il débutait dans le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*, puis l'artiste reçut l'autorisation *d'aller se façonner* (1) en province, en Belgique.

Tous les critiques reconnaissent une bonne voix à M. Salomon, mais tous aussi déclarent que la bonne articulation musicale lui fait complétement défaut.

Dans la création qu'il vient de faire (*le Roi de Lahore*), il est ainsi apprécié par le critique du *Figaro* (29 avril 1877) : « La voix de Salomon, avec des qualités de résistance, manque de timbre ; je passerais à ce ténor son insuffisance à dominer suffisamment les masses vocales, si

(1) C'est une des habitudes lucratives prises par M. Halanzier, qui n'a plus que des élèves ou des artistes sur *le retour*.

le chanteur savait dire un *andante*, y mettre l'accent même voilé de la tendresse ; malheureusement, il n'en est point encore là. »

Sangalli (Mlle Rita) est née à Milan. Avant d'arriver à Paris, cette ballerine s'était surtout fait connaître en Amérique, en Californie, au Colorado, dans l'Orégon, et au milieu des peuplades à demi sauvages, etc., etc.

On assure que Mlle Sangalli sait parler et écrire sept langues différentes : le français, l'anglais, l'allemand, l'italien, l'espagnol, le russe et le suédois.

Un biographe dit aussi que Mlle Sangalli a encore un autre talent : elle posséderait une excellente voix de mezzo-soprano qu'elle aurait fait applaudir en Amérique. On annonçait même, dernièrement, qu'elle songeait à utiliser ce talent sur la scène de l'Opéra. Ce serait une curiosité de plus.

Quoi qu'il en soit, Mlle Sangalli débuta à l'Opéra, le 7 sept. 1872, dans le ballet de *la Source*.

« C'est une vigoureuse et intrépide ballerine que Mlle Sangalli, ont dit les critiques à cette occasion; elle a la force et la correction; *il lui manque, hélas! la grâce et le charme...* qualités indispensables dans la véritable chorégraphie. »

Sax ou **Sasse** (Mme Marie-Constance) est née à Gand, le 26 janvier 1838. Son père était chef de musique. Elle fit ses premières études musicales au Conservatoire de sa ville natale. Elle

chanta d'abord au casino des Galeries Saint-Hubert, à Bruxelles. A dix-huit ans, elle perdit son père et vint à Paris demander des ressources aux cafés-concerts des *Ambassadeurs* aux Champs-Elysèes, puis 3u *Géant*, boulevard du Temple. Peu après, engagée au Théâtre-Lyrique, elle y débuta le 1er octobre 1859, dans *les Noces de Figaro*. « Mlle Sax, dit un critique de l'époque, a un terrible défaut, sans compter ceux que je n'indique pas, elle croit toujours chanter devant des sourds. »

Cependant, le directeur de l'Opéra lui proposa un engagement et la fit débuter sur cette scène, le 1er juin 1860, dans Alice de *Robert le Diable*.

Elle épousa, à cette époque, M. Castan, dit *Castelmary* qui appartenait à l'Opéra comme basse chantante; elle en fut ensuite séparée judiciairement.

En 1865, elle fut obligée de changer le nom de Sax qu'elle avait pris en celui de Sasse, en présence de réclamations de M. Sax, facteur d'instruments.

En 1870, Mlle Sax, rentrant à l'Opéra dans *Robert le Diable*, était ainsi appréciée par *le Siècle* du 8 mai : « Il était tout naturel que Mme Sass, avec sa belle voix et ses élans dramatiques, allât à son tour demander aux Italiens qui aiment la force et la passion, une part d'applaudissements qui ne pouvaient lui être refusés. Elle nous est revenue et sa rentrée est

un heureux événement musical. C'est toujours cet organe ample et sonore dont le seul défaut est le chevrotement.

« Ce chevrotement, le séjour de l'Italie ne l'a point diminué. Ajoutons que le rôle d'Alice, plus gracieux que dramatique, et qui est écrit pour un soprano aigu, ne convient pas dans toutes ses parties à la voix et à la personne de Mme Sass. Cependant elle a été fort belle dans sa grande scène du troisième acte, et l'accueil le plus flatteur lui a été fait par toute la salle.

« L'exécution, en somme, a été satisfaisante. »

Voici, enfin, l'opinion que M. Alb. Vizentini exprime sur Mme Sass, dans son volume : *Derrière la toile* :

« Marie Sass, la rabelaisienne enragée! raconte en se pâmant les anecdotes les plus joviales, au lieu de vocaliser. Admirez-la, avalant grogs, bouillons, safra, vin, bière, jambons, lard, charcuterie. Qu'importe tout cela? sa voix d'or n'en souffrira pas et elle n'en sera que plus passionnée, cette superbe sésika, fougueuse et inimitable. Est-ce vraiment une voix d'or? les uns disent de bronze et les autres de velours. En tous cas, elle est exceptionnelle et d'une étonnante sonorité. Jamais fatiguée, jamais surmenée, Mme Sass en prodigue les richesses avec une générosité rare. Le style manque parfois, mais il y a la force, l'ampleur, la tendresse,

une égalité, une homogénéité parfaite. L'allure est libre, l'émission franche, l'habileté réelle. Peut-être voudrait-on plus de soin dans le jeu, plus de retenue dans la méthode. C'est égal, voilà une fière voix !!! »

Mme Sasse quitta l'Opéra en 1870, voyagea en Espagne où elle donna de nombreuses représentations.

Il était question d'elle dernièrement (1877) au Théâtre-Lyrique où elle avait été engagée pour jouer *Lucrèce Borgia*, mais Victor Hugo s'étant formellement opposé à ce que sa pièce fût reprise, il y eut résiliation d'engagement et Mme Sasse est, dit-on, retournée à l'étranger.

Stoltz (Mme Rosina, Victorine Noëb), née à Paris, le 13 février 1815, a débuté dans les chœurs au Théâtre de Bruxelles, en 1832, sous le nom de Mme Ternaux.

Elle joua ensuite les seconds rôles d'opéra à Spa, sous le pseudonyme de Mlle Héloïse. C'est seulement, en 1833, à Lille qu'elle prit le surnom de Stoltz, auquel elle ajouta plus tard le prénom de Rosina, en souvenir du succès qu'elle avait obtenu dans *le Barbier de Séville*, aux concerts de la rue de Vaugirard.

En 1837, Mme Stoltz épousa M. Lescuyer, régisseur du Théâtre-Royal de Bruxelles. Deux ans après, elle débutait à l'Opéra dans le rôle de Rachel de *la Juive*. Elle a créé successivement à ce théâtre *la Favorite* (1840), *la Reine de Chy-*

pre (1841), *Charles VI* (1843) et *Marie Stuart* (1844).

Cette cantatrice a été diversement appréciée par les critiques de théâtre; pendant que les uns la couvraient d'éloges, d'autres faisaient ressortir ses défauts. Ainsi, dès l'année 1840, dans *la Favorite*, un critique disait : « Les cris *épileptiques* de Mme Stoltz, déguisée en *moinillon*, excitèrent quelques transports d'admiration qui n'étaient pas tous dus au dillettantisme de messieurs les claqueurs. » Plus tard, dans *la France musicale* du 4 septembre 1842, on lit : « Mme Stoltz qui a, il faut le reconnaître, la fièvre du chant et la pantomime mélodramatique, ne s'est jamais doutée et ne se doutera jamais de ce que c'est que le chant et la tragédie, au point de vue de l'art. Elle chante presque constamment faux, sa voix manque de flexibilité et d'étendue, deux qualités essentielles, pour ne pas dire indispensables au théâtre; les traits de sa figure sont durs et anguleux, ses gestes toujours exagérés. Pour produire quelque effet sur une certaine partie du public, il faut qu'elle dépasse le but tracé par le compositeur et le librettiste. »

Le 16 octobre de la même année, le même journal disait encore : « A la représentation de vendredi, dans *la Reine de Chypre*, Mme Stoltz pâle comme un cadavre n'a pas discontinué de chanter faux, à ce point qu'on a vu un certain

nombre de spectateurs sortir pendant que la cantatrice se livrait à des évolutions de chant inqualifiables. Les murmures n'ont pas un instant cessé. »

Castil Blaze, en 1844, à la suite d'une représentation d'*Othello*, de Rossini, disait : « Ce fut un massacre de la partition du maître. Mme Stoltz cédait au ténor Gardoni tous les passages qu'elle n'osait attaquer. Les roulades ébréchées de cette virtuose ne sortiront jamais de mon oreille. Les phrases les plus brillantes, les traits victorieux du rôle de Desdémone avaient été judicieusement supprimés. »

« En janvier 1847, dans une représentation de *Robert Bruce*, accueillie par des sifflets, Mme Stoltz déchirait son mouchoir en scène avec une imprécation, digne d'Ajax aux dieux immortels, dit Castil Blaze. »

Théophile Gautier raconte ainsi cet incident : « Le public de Paris, qui est, certes, le plus doux et le plus poli de tous les publics, faisant sans doute la réflexion que Mme Stoltz, à peine relevée d'une fluxion de poitrine, ne péchait que par excès de zèle, n'eût donné aucune marque de désapprobation, et n'eût protesté que par un froid silence, si les enthousiastes du lustre ne fussent venus tout gâter par des applaudissements intempestifs; quelques *chut*, adressés plutôt aux optimistes gagés de la cantatrice, provoquèrent de la part de ceux-ci de

nouvelles salves de la plus bruyante impertinence; les *chut* redoublèrent, des sifflets vinrent s'y mêler. Pendant ce temps, Mme Stoltz, pâle, hors d'elle-même, arpentait le théâtre avec des pas et des gestes convulsifs, elle paraissait vouloir quitter la scène; quelques injures, de la plus abjecte espèce, lui avaient été, dit-on, jetées à bout portant de l'orchestre; outrée de colère, elle dit assez haut, pour être entendue de toute la salle, tournée vers la loge directoriale : « Mais vous entendez bien qu'on m'in-« sulte... C'est intolérable! Je suis brisée!... » Puis, en se dirigeant vers la porte du fond, elle déchira son mouchoir dans un accès de rage silencieuse, et en jeta violemment les morceaux par terre. »

« Alph. Royer dit que la cabale organisée contre L. Pillet fit éclater l'incident du mouchoir et provoqua l'abdication du directeur et de la *prima donna assoluta.* »

S'il faut en croire, d'ailleurs, la *France musicale,* Mme Stoltz nuisit considérablement à la direction Pillet. « Le premier pas de M. L. Pillet, dit ce journal, fut un faux pas; l'idolâtrie qu'il conçut pour Mme Stoltz s'adressait autant à son talent qu'à sa personne. De bonne foi, il la trouvait la plus grande chanteuse du monde. Mais Mme Stoltz a coûté cher à M. L. Pillet; son argent et celui des autres. Il ne l'a ni détourné ni gardé, il est sorti de l'Opéra les poches vides,

les mains nettes; il a conservé sa réputation d'honnête homme, » mais c'était un pitoyable administrateur.

On trouve encore à la même époque cette appréciation sur Mme Stoltz : « Poussée à la première place par la disette de chanteuses, elle ne s'y soutenait qu'à grand'peine. Elle faisait preuve de bonne volonté, mais elle succombait; elle ne chantait plus, elle *râlait Valentine* et *Rachel*. Heureusement pour elle et pour l'Opéra, une élève de Duprez, Mlle Nathan, vint la soulager d'un poids trop lourd. »

Mme Stoltz a quitté l'Opéra en 1847; elle y reparut encore, mais passagèrement, en 1856.

Elle contracta un second mariage avec un baron allemand, M. de Stolzenau de Ketschendorf.

Subligny (Mlle), une des premières danseuses qui ont paru à l'Opéra (1690). Elle se faisait remarquer, dit Castil Blaze, pour sa danse noble et gracieuse.

Sylva, ténor, originaire de Belgique; a fait ses études musicales au Conservatoire de Bruxelles, et s'est perfectionné, dit-on, à l'école Duprez. Il voyagea quelque temps en province, et était attaché au théâtre de Lille, lorsque M. Halanzier lui fit proposer un engagement à l'Opéra (mai 1872).

Ses débuts ne furent pas très-brillants. « La voix de M. Sylva, dit le critique de *l'Ordre* du 20 septembre 1872, *ténor-baryton, baryton-ténor*,

comme on voudra, est blanche et peu sympathique, et ne produit ce qu'on est convenu d'appeler de l'effet que dans les notes élevées poussées à plein gosier. »

Plus tard, dans *Robert le Diable* (mai 1873) : « La voix du nouveau ténor, élève de Duprez, est puissante, mais son timbre est plutôt d'un baryton. Par le travail, M. Sylva a acquis dans le registre élevé quelques notes sonores qu'il donne assez facilement, mais son médium est demeuré grave. L'art de nuancer lui est inconnu; il abuse continuellement de la voix de poitrine sans jamais recourir aux notes de tête, qu'il ne peut peut-être pas donner, ce qui le fatigue et rend très-pénible l'interprétation d'un rôle aussi long et aussi difficile que celui de Robert. »

Taglioni (Mlle Marie), était née en 1804, fille de Philippe Taglioni, maître de ballets à Naples.

Elle avait dix-sept ans à peine lorsqu'elle débuta à Vienne (juin 1822). Ce ne fut qu'en 1827 qu'elle parut à Paris dans le ballet du *Sicilien*. « Elle avait, dit Castil Blaze, une grâce naïve, des poses à la fois décentes et voluptueuses, une légèreté extrême qui produisirent une vive sensation sur le public. »

« La danse gracieuse et légère de Mlle Taglioni, dit Alph. Royer, la chaste pureté de ses attitudes, cette exécution à la fois brillante et continue, qui ne rappelait en rien les tours de

force de l'école, produisit par sa nouveauté une surprise profonde. »

Mlle Taglioni détrôna Mme Montessu.

Après son succès dans le rôle de *Psyché*, un des principaux du répertoire chorégraphique, Mlle Taglioni fut attachée pour huit années à l'Opéra (1829). Ce fut dans la *Sylphide*, en 1832, que Mlle Taglioni conquit sa renommée.

Le ballet de la *Fille du Danube* termina glorieusement, dit M. de Boigne, le règne à l'Opéra de Mlle Taglioni (1837).

L'apparition d'une danseuse nouvelle, Fanny Elssler, lui fit quitter l'Opéra. Son père l'emmena en Allemagne et en Russie où elle poursuivit le cours de ses triomphes.

Taglioni, cependant, reparut encore pendant quelques représentations à l'Opéra en 1844, quatre années après son départ. Sa rentrée dans la *Sylphide*, le 13 juin, est ainsi rapportée par Théophile Gautier : « On ne peut rien imaginer de plus fin et de plus coquet que ses poses dans le pas de trois et où elle se glisse entre James et sa fiancée. Taglioni a été accueillie par un ouragan de bouquets, par une trombe de fleurs. Un instant, on a pu craindre pour sa vie, tant le bombardement parfumé a été dru, intense et prolongé. La toile ne pouvait pas descendre, tant la litière de roses, de camélias, de violettes de Parme était épaisse. »

Elle avait épousé, en 1832, le comte Gilbert de Voisins.

Tedesco (Mme), juive italienne, mariée à M. Franco, avait commencé sa carrière artistique à la Havane et à New-York. Elle débuta, le 15 novembre 1851, dans le rôle de Catarina de la *Reine de Chypre*. « Elle avait, disent ses contemporains, une voix de contralto d'une grande étendue et d'un beau timbre, un chant dramatique et une excellente méthode. »

Le 23 avril 1854, elle créa le rôle de Théodora dans le *Juif-Errant*.

Théodore (Mlle), jolie danseuse, dit Castil Blaze, talent précieux, actrice d'une sagesse reconnue. Elle se faisait aussi remarquer par son instruction et ses connaissances littéraires (1780).

« Son genre, dit Alph. Royer, était la danse brillante; elle avait l'exécution légère, et, par l'élasticité de ses mouvements, elle paraissait ne pas toucher la terre. »

En 1782, elle fut mise à la Force, à un retour de Londres, puis exilée à trente lieues de Paris, pour quelques plaisanteries sur la direction de l'Opéra.

Mlle Théodore avait épousé Dauberval, maître de ballets.

Thévenard est le premier qui donna aux rôles de baryton une importance inconnue jusqu'à lui (1675).

« Thévenard, dit La Viéville de Fréneuse,

avait l'air noble, sa voix était sonore, moelleuse, étendue; il grasseyait un peu, mais par son art, il trouvait moyen de faire un agrément de ce défaut. C'est à lui que l'on doit la manière naturelle et touchante de débiter le récitatif sans le faire languir (1688).

Le récitatif était, à cette époque, tellement livré au caprice du chanteur qu'on louait sérieusement Thévenard de mettre un tiers de temps de moins que Beaumavielle, son prédécesseur, à débiter sa partie.

« Thévenard, dit encore le même chroniqueur, était sujet à se prendre de belles passions, ce qui lui réussissait fort bien. Il en donna la preuve singulière, quoiqu'il eût soixante ans passés. Une jolie pantoufle qu'il vit sur la boutique d'un cordonnier le rendit tout à coup amoureux d'une demoiselle qu'il n'avait jamais vue. Il la découvrit enfin et fut assez heureux pour obtenir sa main, par le moyen d'un oncle de la jeune fille, grand buveur de profession comme lui. Cinq ou six douzaines de bouteilles de vin de Bourgogne vidées tête-à-tête dans leur conseil, le firent parler avec tant d'éloquence et d'une manière si pathétique à sa sœur, mère de la demoiselle, qu'elle finit par l'accorder à Thévenard. »

Thévenard quitta l'Opéra en 1730.

Thibaut (Mlle Berthe). Encore un mauvais tour du Conservatoire! Mlle Berthe Thibaut est

sortie de cet établissement, en 1870, avec tous les prix des concours, 1er prix de chant, 1er prix d'opéra-comique, 1er prix d'opéra. Elle avait même remporté le 1er prix de piano. Elle fut donc immédiatement engagée à l'Opéra où elle débuta en 1871, précédée, on le voit, de la réputation d'une *étoile* de l'avenir. Il fallut, hélas! en rabattre dès les premiers pas. Au mois de septembre 1871, elle jouait Isabelle de *Robert le Diable*. « Sa voix est fraîche, dit un critique, mais elle manque de portée et de timbre... ses vocalises du deuxième acte sont celles d'une écolière... L'air de *Grâce* a laissé la salle complétement froide. Je crains, ajoute le critique en terminant, que cette jeune personne ne demande avec bien de la peine à l'Opéra, une place qu'elle attendrait plus facilement ailleurs. » (*Opinion nationale*, 11 sept. 1871.)

Mlle Thibaut ne put, en effet, se soutenir à l'Opéra, sa voix même faiblissait d'une année à l'autre; elle quitta ce théâtre en 1876. Depuis, on a annoncé, son engagement au Théâtre-Lyrique.

Tribou, haute-contre, successeur de Muraire, parvint au premier emploi en 1724, il céda sa place à Jélyotte.

« C'était, dit Castil Blaze, un chanteur facétieux. Un jour qu'il voulait obtenir une grâce du duc d'Orléans, régent, il lui présenta un placet écrit en la forme ordinaire. Lorsque le

Régent est au bout, Tribou lui dit : Si Son Altesse voulait le relire, voici le même en vers. »

L'épître rimée étant lue, Tribou témoigna le désir de chanter son placet, ce qui lui fut permis. A peine avait-il terminé, qu'il ajouta : « Si Monseigneur le souhaite, je vais le danser. — A merveille ! fit le régent, danse-le, je n'ai jamais vu danser un placet. »

Le nom de Tribou a été mêlé à la mort de Mlle Lecouvreur ; voici ce qu'en dit Barbier, dans son *Journal* (mars 1730) : « La mort de Mlle Lecouvreur est arrivée dans des circonstances assez particulières. Il y a trois ou quatre mois on a conté qu'un abbé Bouret, mis à la Bastille pour cette affaire, avait écrit à la Lecouvreur qu'il était chargé de l'empoisonner, suivant les uns, au moyen d'un bouquet ; suivant les autres, avec des biscuits ; mais que la pitié lui faisait donner cet avertissement. On réveille à présent cette histoire, et l'on ne soupçonne pas moins la duchesse de B.... (fille du prince... (J. Sobieski), qui est folle de Tribou, acteur de l'Opéra, quoiqu'elle ait pour amant le comte de C.... (Clermont). Mais il faut que ce dernier souffre cela. On dit que Tribou aimait beaucoup la Lecouvreur et que voilà la querelle. »

Vergnet, avant d'entrer au Conservatoire avait été chanteur au café-concert de la Pépinière. Il est sorti du Conservatoire après les concours de 1874, remportant un 1er prix de

chant, *ex æquo* avec Ad. Manoury et un 2e prix d'opéra-comique. Cela suffit pour qu'il fût engagé à l'Opéra!

Au mois de septembre de la même année, M. Vergnet épousait Mlle Miolan (?).

Dans ses débuts sur la scène de l'Opéra, les critiques sont d'accord pour constater que Vergnet a la voix faible et voilée, que sa physionomie n'est pas heureuse et prête peu à l'illusion scénique. « Il est court, dit *l'Ordre* du 14 septembre 1875, lourd et bouffi, et l'on s'explique difficilement que la timide Marguerite *de Faust* se prenne d'une passion aussi subite pour ce jeune seigneur qui ne rappelle en rien Antinoüs. » On dit cependant que l'administration actuelle de l'Opéra (1877) fait grand cas de M. Vergnet et veut le pousser au premier rang... Pourquoi pas? dans le royaume des aveugles les borgnes ne sont-ils pas rois!

Vestris (Gaëtan), originaire de Florence; son véritable nom était Vestri; il débuta à l'Opéra en 1748. « Sa danse, dit Castil Blaze, était un modèle de grâce et de noblesse. Il surpassa promptement Dupré qu'il remplaçait. »

Bachaumont dit aussi de Vestris, en 1762 : « On a fait l'éloge de Vestris, en disant qu'il nous empêche de regretter Dupré. Il est des gens mêmes, amis de la nouveauté, sans doute, qui trouvent le premier plus fini et plus varié dans son jeu. »

Vestris avait quatre frères qui suivaient la même carrière; pour le distinguer, on l'appelait le *beau* Vestris.

En 1770, il joua, sans masque, sur la scène, ce qui était une innovation hardie pour l'époque. Il étonna tout le monde par l'énergie de son exécution et la vérité de l'expression.

En 1799, Gaëtan Vestris parut encore dans le ballet de Noverre, *Annette et Lubin* et y fit fureur.

Vestris (Auguste), fils du précédent. Son père le surnomma le *Diou* de la danse. On l'appelait aussi *Vestrallard* du nom de son père et de celui de sa mère, Mlle Allard.

Auguste Vestris débuta à l'Opéra le 25 août 1772. Ce jour-là, son père, en grande toilette de ville, l'accompagna sur la scène pour le présenter aux spectateurs, et il lui dit : « Mon fils, rappelez-vous qui vous êtes, le public vous attend et votre père vous regarde. » Puis après les trois saluts d'usage, Gaëtan Vestris rentra dans la coulisse, au bruit des applaudissements.

« Auguste Vestris, dit Castil Blaze, avait une belle figure, une taille de zéphyr, une vigueur et une légèreté prodigieuses. Nul, avant lui, n'avait battu d'entrechats et filé de pirouettes avec autant de perfection. »

En 1784, Auguste Vestris avait refusé de danser devant le roi de Suède, de passage à Paris. Son père lui adressa à cette occasion la

remontrance suivante : « Comment! la reine de France fait son devoir; elle te prie de danser devant le roi de Suède, et tu ne fais pas le tien! Je t'ôterai mon nom. Je ne veux pas que tu brouilles la maison de Vestris avec celle de Bourbon : elles ont toujours été d'un bon accord. » Auguste Vestris fut condamné à rester six mois en prison; on lui supprima la pension de 6,000 livres qu'il touchait sur le trésor royal.

On lui fit remise cependant de la plus grande partie de la prison et lorsqu'il reparut à l'Opéra il fut accueilli par des sifflets d'une part, et par des applaudissements frénétiques de l'autre. On cria même : *A genoux!* Son père, alors, se présenta au public. « Vous voulez, dit-il, que mon fils se prosterne à genoux; je ne nie pas qu'il n'ait encouru votre disgrâce; mais veuillez considérer que le danseur tant de fois applaudi par vous, n'a pas étudié la pose que vous exigez de lui; croyez qu'il la prendrait gauchement, et détruirait un de vos plaisirs en se déshonorant à vos yeux. — Qu'il parle au moins, dit un spectateur du parterre. — Il va vous parler, il va se justifier pleinement, répondit Gaëtan, et, se tournant vers son fils, il ajouta : « Auguste, dansez. » Et Auguste dansa si bien que tous l'applaudirent.

Dauvergne, directeur en 1788, disait d'Auguste Vestris : « C'est un excellent danseur

dans son genre, mais bête, insolent, impudent, ne se prêtant jamais au bien de la chose lorsque les circonstances l'exigent, quelques raisons qu'on lui donne pour l'y engager, et cela parce que son père lui dit que moins il dansera et plus le public l'applaudira. »

Alph. Royer considère Aug. Vestris comme le créateur de l'Ecole moderne de danse.

Vestris s'est retiré du théâtre le 27 sept. 1816, après quarante-deux années de services.

Vestrali (Mme), d'origine polonaise, était une grande et belle personne; elle avait une voix de contralto assez étendue, mais dont les cordes basses n'avaient plus la fraîcheur et la sonorité désirées, lorsqu'elle se présenta à Paris (1859).

Elle était cependant à l'aise sur la scène où elle ne manquait ni de sentiment, ni d'une certaine facilité de style. Elle avait surtout une bonne prononciation, une articulation franche qui ne laissait rien perdre à l'auditeur.

« Il est permis de craindre, dit un critique de l'époque, que les qualités physiques de Mme Vestrali, sa haute stature, l'ampleur de ses formes et son penchant visible à exprimer plutôt les sentiments virils que la grâce et la tendresse de la femme, ne lui soient un embarras dans les rôles où déjà Mme Stoltz dépassait la mesure. »

Viardot (Mme Pauline-Garcia)), sœur de la Malibran, femme de Louis Viardot. Engagée à

l'Opéra pour jouer le rôle de Fidès du *Prophète*, elle créa ce rôle le 16 avril 1849, avec un brillant succès. « Mme Viardot, dit Scudo à cette occasion, n'est pas une chanteuse, une cantatrice, c'est une artiste. Avec moins de bruit autour de son nom que la Malibran sa sœur, elle ne lui cède en rien. D'une intelligence remarquable, savante, elle tient bien son rang dans cette admirable série de chanteuses qui s'appellent Viardot, Alboni, Bosio.

Mais, ce talent exceptionnel est plutôt un talent de portefeuille, de cabinet, de bibliothèque. Ces grandes inspirations, ces vastes érudictions adorent le veau d'or, comme de simples chanteurs, courant du nord au midi, du midi au nord pour *faire de l'argent.* »

Le feuilletonniste du *Moniteur* l'appréciait ainsi à la même époque (24 avril 1849) : « Mme Viardot est sublime d'expression dans *le Prophète*, jamais l'Opéra n'a possédé une cantatrice de cette valeur...

« ... Il serait, toutefois, à désirer que cette artiste fût plus sobre de ces témoignages de reconnaissance, de ces *grâces* au public, après les applaudissements ?

« ... Mme Viardot, d'ailleurs, ne sait pas résister au désir de démontrer cette vérité, que la cantatrice la plus exercée devient disgracieuse et sans charme, quand elle essaie de jouer de la voix à la manière des instruments. N'en dé-

plaise à Mme Viardot, le dernier des instrumentistes de l'Opéra lui en remontrerait dans l'exécution de ces traits de casse-cou où, franchissant les plus grandes distances, la voix pique alternativement dans le haut et dans le bas des notes toujours incertaines et d'une sonorité peu agréable. »

Ecoutons encore Scudo, après une représentation de *l'Alceste*, de Gluck, en 1861 :

« C'est à Mme Viardot qu'on doit la reprise d'*Alceste*, après 36 ans d'abandon.

« Mme Viardot est une artiste d'un ordre élevé, qui a ses imperfections sans doute, mais qui porte dans ses veines le sang héroïque d'une race prédestinée de virtuoses. Douée d'une vive intelligence, excitée par la noble ambition de soutenir le nom qu'elle porte, Mlle Pauline-Garcia a débuté jeune au Théâtre-Italien de Paris. La réputation s'est faite lentement, à cause de la renommée de Mme Malibran sa sœur, après bien des luttes et bien des combats livrés sur les divers théâtres de l'Europe. La voix de Mme Viardot n'est plus jeune, le timbre surtout en est terni, et les défaillances sensibles de son organe l'ont forcée de baisser d'une tierce presque tous les morceaux d'*Alceste*. »

Mme Viardot qui était professeur au Conservatoire a donné sa démission le 15 septembre 1875, dans une lettre rendue publique.

Villaret. Ce ténor, découvert en mars 1860, à

Avignon, à une représentation de *Guillaume Tell*, où il chantait en amateur le rôle d'Arnold-Villaret, était alors garçon brasseur et membre d'une société chorale. Ce ne fut, cependant, que deux ans après, qu'Alexandre Dumas père, qui avait entendu Villaret, lors d'une fête donnée sur la Durance, le décida à venir à Paris. Villaret avait déjà 30 ans.

Ses débuts dans *Guillaume Tell* à l'Opéra (mars 1863), sont ainsi appréciés par A. de Rouvray du *Moniteur universel* :

« Villaret a une voix charmante et du plus beau timbre, une émission facile et naturelle, un jeu sobre, une méthode excellente, de la chaleur, de l'âme. Voilà les qualités par lesquelles il a gagné d'emblée la faveur du public. Il dit, d'ailleurs, très-bien les récitatifs, et il prononce à merveille. »

L'auteur de *Derrière la toile* disait aussi en 1868 : « Villaret a beaucoup travaillé, beaucoup progressé. Son émission est large, franche, sa voix douce, moelleuse, vraiment sympathique. Tenant le milieu entre le ténor léger et le fort ténor, il est consciencieux, soigneux et a une santé réjouissante. C'est le meilleur ténor du Grand-Opéra. Toutefois, il lui manque du *je ne sais quoi* qui place au premier rang. Villaret est, d'ailleurs, bon, simple, naïf, et tellement nerveux, qu'il ne mange pas de 48 heures, quand il doit jouer. »

Villaret a joué à l'Opéra tous les grands rôles du répertoire : après *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *la Muette de Portici*, *le Trouvère*, *la Juive*, *l'Africaine*, *le Freyschütz*, etc. Dans tous ces ouvrages, son succès ne s'est pas démenti.

Cependant à la reprise de *la Reine de Chypre*, la critique, tout en reconnaissant que Villaret est toujours zélé, exact, consciencieux, ajoute « qu'il paraît toucher au moment psychologique où les ténors se sentent tenus à chercher leurs succès ailleurs que dans les effets de force. » (*Figaro*, 8 août 1877.)

Un autre (*L'Europe artiste*, 28 octobre 1877) accentue davantage son appréciation : « Quant à Villaret, dit-il, il faut renoncer à l'entendre. M. Halanzier devrait bien cesser de le produire. Nous n'avons jamais nié, ni le zèle, ni l'intelligence, ni l'acquit de cet artiste, mais il y a une fin à tout, en ce monde, et la voix de Villaret est finie, bien finie, comme la carrière lyrique de son propriétaire. »

Wertheimber (Mlle Pauline), élève du Conservatoire, d'où elle sortit en 1851 avec les prix des concours. Engagée la même année à l'Opéra-Comique, cette artiste débuta en avril 1852, dans le rôle de Pygmalion de *Galathée*, rôle primitivement écrit pour Ch. Battaille. *Le Moniteur universel* rendait ainsi compte de ce début : « Ses belles notes graves, son style correct et distingué et son intelligence

la voix de l'artiste était *ruinée*, surtout dans les registres élevés : « Mlle Wertheimber, disait l'un d'eux, ne chante plus,... il n'y a plus chez elle qu'un jeu où l'expression dramatique est remplacée par les nerfs. »

Prix des places pour l'abonnement, fixé par le Ministre (décembre 1874) :

		Un jour	Tous les jours
	Orchestre.	600 fr.	1,800 fr.
	Amphithéâtre.	700	2,100
Baignoires	Avant-scènes (10 pl.).	6,000	18,000
	Idem. (6 pl.).	4,000	14,000
	De côté (6 pl.).	3,300	9,900
	Idem. (5 pl.).	2,750	8,250
Premières	Avant-Scènes (10 pl.).	7,000	21,000
	Idem. (8 pl.).	5,600	16,800
	Entre colonnes. . . .	8,400	25,200
	Loges de face.	4,200	12,600
	Loges de côté.	3,600	10,800
Deuxièmes	Avant-Scènes (10 pl).	5,000	13,000
	Idem. (8 pl.).	4,000	12,000
	Entre colonnes. . . .	6,000	18,000
	Loges de face.	3,000	9,000

TABLE ALPHABÉTIQUE

Des noms des compositeurs cités dans le RÉPERTOIRE GÉNÉRAL.

Adam, Adolphe-Charles (1803-1856), p. 14, 20, 23, 26, 27. 31, 36, 37, 38, 44.
Aimon, Léopold François (1779-18), p. 31, 52.
Alary, G., p. 52.
Anfossi, Pasquale (1736-1791), p. 18, 29.
Auber, Daniel-François-Esprit (1782-1871), p. 17, 20, 22, 28. 32, 33, 35, 40, 47, 53.
Aubert, Jacques (1700-1753), p. 12, 43.
Bach, Jean-Chrétien (1735-1782), p. 8.
Balfe, Alphonse-Michel-Guillaume (1808-18), p. 23.
Batistin, Jean-Baptiste-Struck (mort 1755), p. 33, 35, 41.
Bazin, François-Emmanuel-Joseph (1816), p. 18, 33.
Beaumesnil, Mlle de (1758-1813), p. 50.
Bellini, Vincent (1802-1835), p. 45.
Benincori, Ange-Marie (1779-1821), p. 7.
Benoist, François (1795-18), p. 11, 20, 36, 39.
Berlioz, Hector (1805-1869), p. 13, 16, 27.
Bernard de Bury (né en 1820), p. 15, 29, 50.

(1) Les dates entre parenthèses indiquent les années de la naissance et de la mort du compositeur.

Bertin de La Doue (1680-1745), p. 7, 16, 21, 31, 41.
Bertin, Mlle Louise-Angélique (1805-1876), p. 23.
Berton, Pierre-Montan (1727-1780), p. 6, 13, 19, 25, 48, 49.
Berton, Henri-Montan (1767-1844), p. 14, 20, 22, 32, 38, 40, 44, 52.
Biletta, Emmanuel, p. 45.
Blangini, Joseph-Marc-Félix (1781-1841, p. 36.
Blavet, Michel (1700-1768), p. 22, 30.
Boïeldieu, François-Adrien (1775-1834), p. 14, 40.
Boismortier, Joseph Bodin de (1691-1765), p. 18, 21, 53.
Boulanger, Ernest-Henri (1815-18), p. 21.
Bourgeois, Louis-Thomas (1679-1750), p. 9, 41.
Bouvard, François (1670-1760), p. 16, 34.
Brassac, René de Béarn (marquis de), p. 22, 32.
Burgmuller, Frédéric (1804-18), p. 32, 39.
Bury. — V. Bernard.
Cambert, Robert (1628-1677) p. 39, 41.
Cambini, Jean-Joseph (1746-1825), p. 45.
Campra, André (1660-1744), p. 6, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 23, 25, 28, 29, 30, 35, 47, 48, 49.
Candeille, Louis de (1700-1759), p. 13, 16, 32, 40, 41, 43.
Carafa, Michel (1785-1872), p. 13, 36, 38.
Cardonne, Philibert (1731), p. 37, 38.
Catel, Charles-Simon (1773-1830), p. 8, 13, 46.

Champein, Stanislas (1754-1830), p. 41.
Charpentier, Marie-Antoine (1634-1704), p. 34.
Chelard, Hippolyte-André-Jean-Baptiste (1789-18), p. 33.
Chérubini, Marie-Louis-Charles-Zénobi-Salvator (1760-1842), p. 6, 8, 10, 14, 19.
Clapisson, Antonin-Louis (1808), p. 26, 31.
Colasse, Pascal (1636-1709), p. 6, 12, 14, 22, 30, 36, 41, 45, 50.
Colin de Blamont (1690-1760), p. 14, 15, 22, 25, 32, 39.
Dalayrac, Nicolas (1753-1809), p. 39.
Darondeau, Henri (1779), p. 6.
Daussoigne, Méhul-Joseph (1790), p. 12, 20.
Dauvergne, Antoine (1713-1797), p. 9, 14, 22, 24, 28, 41, 42, 43, 52.
David, Félicien (1810-1876), p. 22, 28, 35.
Deldevez, Edouard-Marie-Ernest (1817), p. 23, 32, 39, 52.
Delibes, Léo, p. 17, 48.
Désaugiers, Marc-Antoine (1742-1793), p. 23, 48.
Desmarets, Henri (1662-1741), p. 9, 17, 20, 25, 29, 43, 49, 52.
Désormery, Léopold-Bastien (1740-1810), p. 35.
Destouches, André-Cardinal (1672-1749, p. 8, 14, 15, 22, 30, 34, 37, 46, 47, 49.
Devisme, Mme Jeanne-Hippolyte Moyroud (1765), p. 42.
Dezède (1740-1792), p. 7, 23, 39.

Diaz, Eugène, p. 18.
Dietsch, Pierre-Louis-Philippe (1808), p. 51.
Donizetti, Gaëtan (1798-1848), p. 13, 21, 24, 33, 34.
Duplessis (le chevalier Lenoir), p. 25.
Duport, Jean-Louis (1749-18 9), p. 12, 26.
Duprato, Jules-Laurent (1827), p. 25.
Duprez, Gilbert-Louis (1806), p. 31.
Duval, Mlle (morte en 1769), p. 27.
Edelmann, Jean-Frédéric (1749-1794), p. 11.
Eler, André (1764-1821), p. 10.
Fiocchi, Vincent (1767-1843), p. 47.
Floquet, Etienne-Joseph (1750-1785), p. 12. 46, 51.
Flotow (de), p. 9, 32.
Francœur, Louis-Joseph (1738-1804), p. 12, 24, 25, 30, 42, 43, 46, 48, 53.
Gabrielli (le comte Nicolas), p. 22, 23, 27.
Gallenberg, Wenceslas-Robert (1783-1839), p. 14.
Garcia, Manuel-Vicente (1775 1832), p. 26, 35.
Gatti, Théobaldo (mort en 1727), p. 18, 46.
Gautier, Jean-François-Eugène (1822), p. 13.
Gervais, Charles-Hubert (1671-1744), p. 9, 29, 34.
Gianella, Louis, p. 6.
Gide, Casimir (1804), p. 20, 29, 38, 49, 53.
Ginestet, Prosper de (1796), p. 26.
Giraud, François-Joseph, p. 19, 37.
Gluck, le chevalier Christophe (1714-1787), p. 7, 11, 18, 21, 29, 30, 38.

Gossec, François-Joseph (1735-1829), p. 8, 14, 24, 40, 45, 50, 51.
Gounod, Charles-François (1818), p. 24, 37, 43, 46.
Granges de Fontenelle, p. 28, 34.
Grenet (mort en 1761), p. 10, 51.
Grenier, Gabriel, p. 13.
Gresnick, Antoine-Frédéric (1752-1799), p. 32.
Grétry, André-Ernest-Modeste (1741-1813), p. 10, 11, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 39, 45, 51.
Gyrowetz, Adalbert (1763-1850), p. 36, 38.
Halévy, Jacques-François-Elie (1799-1862), p. 16, 21, 27, 32, 33, 43, 49.
Haydn, François-Joseph (1732-1809), p. 31.
Herbain, le chevalier d' (1734-1769), p. 16.
Hérold, Louis-Joseph-Ferdinand (1791-1833), p. 12, 13. 26, 32, 47.
Iso, p. 26.
Jadin, Louis-Emmauuel (1768-1853), p. 33, 47.
Kalkbrenner, Chrétien (1755-1806), p. 21, 26, 37, 42, 46.
Kastner, Jean-Georges (1811), p. 19.
Kreutzer, Rodolphe (1766-1831), p. 6, 9, 11, 12, 14, 15, 17, 20, 26, 30, 31, 35, 38, 39, 40, 42, 47, 51.
Labarre, Michel de (1680-1744), p. 26, 27, 31, 38, 44, 51, 52.
Laborde (de), p. 6, 8, 10, 17, 30.
Lachnith, Louis-Wenceslas (1746-1820), p. 36, 42, 46.

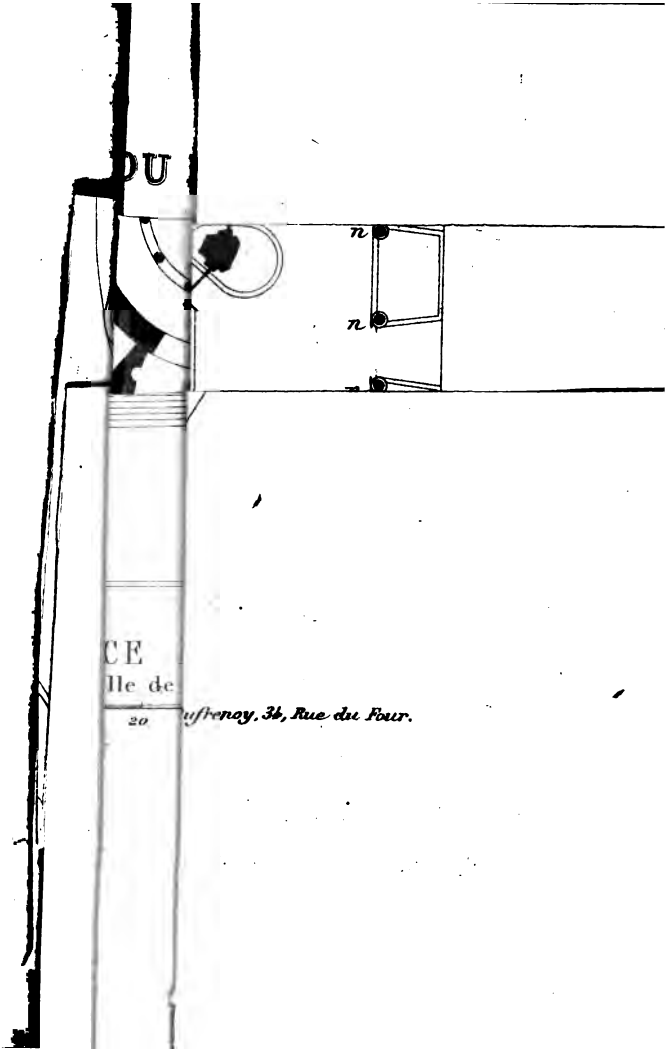
Lacoste (1693), p. 11, 13, 14, 18, 38, 40, 48.
Lagarde (de), p. 22.
Laguerre, maréchal de (1659-1729). p. 16.
Lalande, Michel-Richard de (1657-1723), p. 22.
Langlé-Langlois, Honoré-François-Marie (1741-1807), p. 18.
Lebrun, Louis-Sébastien (1764-1829), p. 45, 53.
Leclair, Jean-Marie (1697-1764), p. 46.
Lefebvre, François Charlemagne (1775-1839), p. 28, 37, 43, 52.
Lefroid de Méreaux, Jean-Nicolas (1745-1797), p. 8, 23, 37.
Lemoyne, Jean-Baptiste (1751-1796), p. 22, 32, 35, 36, 40, 41, 42.
Lesueur, Jean-François (1763-1837), p. 13, 35, 38, 48, 51.
Limnander de Nieuwenhove, Armand (1814), p. 33.
Liszt, Frantz (1811), p. 21.
Lulli, Jean-Baptiste (1633-1687), p. 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 24, 29, 30, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 53.
Lulli, Louis (1664), p. 7, 38, 53.
Marais, Martin (1656-1728), p. 7, 11, 46.
Marliani, le comte Aurèle (1803-1849), p. 27, 53.
Massé, Félix-Marie-Victor (1822), p. 35.
Massenet, Jules, p. 44.
Matho, Jean-Baptiste (1660-1746), p. 11.
Mayer, Antoine, p. 11, 18.

Méhul, Etienne-Henri (1763-1817), p. 7, 9, 17, 18, 29, 31, 38, 40, 48.
Membrée, Edmond, p. 23, 26, 52.
Méreaux. (V. *Lefroid de.*)
Mermet, p. 19, 31, 44.
Meyerbeer, Giacomo *Beer* (1794-1864), p. 7, 29, 42, 44.
Miller, Müller (mort en 1811), p. 19, 43, 48.
Minkous, p. 36, 47.
Mion, Jean-Jacques-Henri, p. 10, 36.
Mondonville, Jean-Joseph-Cassanea de (1711-1773), p. 15, 18, 23, 25, 30, 50, 52.
Monsigny, Pierre-Alexandre (1729-1817), p. 8.
Montéclair, Michel-Pignolet (1666-1737), p. 24, 31.
Montfort, Alexandre (1803-1856), p. 17.
Mouret, Jean-Joseph (1682-1739), p. 9, 10, 11, 25, 27, 40, 49, 51.
Mozart, Jean-Chrysostôme-Volfgang-Théophile (1756-1791), p. 21, 33, 36, 42.
Nicolo Isouard, Nicolas (1775-1818), p. 7, 26.
Niedermeyer, Louis (1802-1861), p. 27, 34, 47.
Niel, p. 21, 45.
Offenbach, Jacques (1819), p. 39.
Onsloffi ou Onslow, Georges (1784-1853), p. 21.
Paër, Ferdinand (1771-1839), p. 14, 38.
Paisiello, Jean (1741-1815), p. 42, 44.
Persuis, Louis-Luc, Loiseau de (1769-1819), p. 20, 23, 31, 32, 36, 51.
Philidor, François-André-Danican (1726-1795), p. 23, 40, 49.

Picciani, Nicolas (1728-1800), p. 6, 7, 12, 16, 20, 28, 30, 39, 44.
Pilate, Auguste, dit Pilati (1810), p. 13.
Poniatowski, prince de (1816), p. 40.
Porta, Bernardo (1758-1832), p. 17, 29, 44.
Potier, Henri-Hippolyte (1816), p. 37.
Ponteau (né vers 1840), p, 7.
Pugni, César (né en 1810), p. 20, 26, 34, 47, 52.
Quinault, Jean-Baptiste-Maurice (mort en 1744), p. 10.
Ragué, Louis-Charles, p. 35.
Rameau, Jean-Philippe (1683-1764), p. 6, 10, 16, 18, 19, 25, 28, 29, 36, 38, 41, 43, 48, 49, 53.
Rebel, François (1701-1775), p. 12, 24, 30, 39, 42, 43, 46, 48, 51, 53.
Reber, Napoléon-Henri (1807), p. 20.
Reicha, Antoine (1770-1836), p. 36, 45.
Rey, Jean-Baptiste (1734-1810), p. 11, 20.
Reyer, Louis-Etienne-Ernest Rey (1823), p. 23, 45.
Robert de Galenberg. — V. Galenberg, p. 8.
Rochefort, Jean-Baptiste (1746-1819), p. 12, 29, 50.
Rodolphe, Jean-Joseph (1730-1812), p. 10, 30, 34.
Rosenhain, Jacques (1813), p. 19.
Rossini, Joachim (1792-1868), p. 13, 17, 27, 35, 38, 44, 46, 47.
Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778), p. 20.

Royer, Joseph-Nicolas-Pancrace (né vers 1700), p. 8, 42, 43, 53.
Ruolz, Henri, comte de (né vers 1810), p. 52.
Sablières, p. 9.
Sacchini, Antoine-Marie-Gaspard (1734-1786), p. 11, 17, 19, 37, 44.
Saint-Julien, Henri-Frédéric de (1801), p. 26.
Salieri, Antoine (1750-1825), p. 18, 29, 48.
Salomon (1661-1731), p. 34, 50.
Saxe-Cobourg, duc de, p. 45.
Schneitzhœffer, Jean-Madeleine (1785-1852), p. 43, 46, 48, 49, 53.
Sodi ou Sody (né vers 1715), p. 33.
Sorf, Ferdinand (1760-1839), p. 47.
Spontini, Louis-Gaspard-Pacifique (1774-1851), p. 20, 24, 37, 52.
Stadler, l'abbé Maximilien (1768-1833), p. 31.
Starzer, Joseph (mort en 1793), p. 28.
Steilbelt, Daniel (1764-1823), p. 24.
Thomas, Charles-Louis-Ambroise (1811), p. 13, 15, 17, 27, 28.
Tolbecque, Auguste (1830), p. 52.
Trial, Jean-Claude (1732-1771), p. 24, 48, 49.
Vacbon, Pierre (1731-1802), p. 28.
Venua, Frédéric-Marc-Antoine (né en 1788), p. 26.
Verdi, Joseph (1814), p. 21, 31, 33, 51, 52.
Villeneuve, André-Jacques, p. 42.
Vogel, Jean-Christophe (1756-1788), p. 19. 50.
Wagner, Guillaume-Richard (1813), p. 48.

Weber, Charles-Marie-Frédéric-Auguste, baron de (1786-1826) p. 23, 27.
Winta, Pierre de (1754-1825), p. 16, 48.
Zingarelli, Nicolas-Antoine (1752-1837), p. 10.


DU
n
n
CE
lle de
20
ufrenay, 34, Rue du Four.

ERRATA.

Pages 14 et 38, *lire* Paër *au lieu de* Paëz.

Page 15, ligne 5, *lire* Bernard de Bury *au lieu de* Bern. de Dury.

Page 19, ligne 30, *lire* Dieux rivaux *au lieu de* Deux rivaux.

Pages 21, 26, 37, *lire* Kalkbrenner *au lieu de* Kalbrenner.

Page 21, ligne 26, *lire* Onslow *au lieu de Onsloffi.*

Page 28, ligne 29, *lire* Starzer *au lieu de* Stanzer.

Page 31, ligne 14, *lire* Aimon *au lieu de* Aimur.

Page 33, ligne 12, *lire* 1752 *au lieu de* 1852.

Page 34. ligne 28, *lire* Bouvard *au lieu de* Buvard.

Page 36, ligne 13, *lire* Gyrowetz *au lieu de* Gyrometz.

Page 37. ligne 9, *lire* Latouloubre *au lieu de* Talouloubre.

Page 44, lig. 11, *lire* Alph. Royer *au lieu de* Alph. Boyer.

Page 47, ligne 27, *lire* Pugni *au lieu de* Pagni.

Page 58, ligne 21, *lire* Spontini *au lieu de* Alpontini.

Versailles. — Imprimerie de E. AUBERT.

64050286

THÉATRES LYRIQUES DE PARIS

ACADÉMIE NATIONALE

DE MUSIQUE

1671-1877

RÉPERTOIRE GÉNÉRAL — DESCRIPTION DU MONUMENT

PAR

EZVAR DU FAYL

200 Notices sur les Artistes de l'Opéra

Plans du Monument et de la Salle

PARIS

TRESSE, ÉDITEUR

GALERIE DU THÉATRE-FRANÇAIS

PALAIS-ROYAL

MDCCCLXXVIII

Tous droits réservés.

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

Les Bouffes parisiens	1 vol.
Les Folies dramatiques	1 —
Les Variétés	1 —
Le Palais-Royal	1 —
La Comédie-Française	2 —
Le Vaudeville	1 —
La Gaité	2 —
L'Opéra	3 —
Le Gymnase	1 —
La Porte-Saint-Martin	1 —

Chaque volume : 1 fr. 50 c.

SOUS PRESSE :

L'Odéon	1 —

En préparation :

L'Opéra-Comique. — Les Italiens.
Le Théâtre-Lyrique.

PAR EZVAR DU FAYL.

Versailles. — Imp. E. Aubert